



THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

VF781.4

S1114e

v.1-3

MUSIC LIBRARY

**This book must not
be taken from the
Library building.**

~~5-10-1944~~

--	--	--

ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,
Ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

Can. a 3. 4. e 5.



Nihil sub sole sub so - le

novum, nihil, nihil.



IN ROMA MDCCLXXXIX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj socio,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/elementiteoricid00sabb>

Sembrerà forse strano a taluno, che io discepolo dell' immortale celebratissimo P. Maestro Martini imprenda a trattare di materie pertinenti alla Musica; e quel tanto, che o per mio divertimento composi, o per maggior comodo de' miei scolari sovente scrissi, ardisca darlo alla pubblica luce, e proporlo quasi come esemplare da imitarsi da quei, che l' armonica dilettevol arte di Apollo ad insegnare imprendono: e ciò ardisca dopo che del mio gran Maestro nelle più dovute acclamazioni l' universo tutto prorompe; quando che estatico dovrei piuttosto quel detto di Stazio ripetere

Da lungi il siegno, e sue vestigia adoro.

Ma a fronte ancora di tal validissima opposizione cesserà ciascuno di riconoscere in me o animosità, o forse ancor presunzione, se si farà a riflettere, che siccome diversi sono i gradi d' ogni scienza, così diversi, per ispiegarmi, sedili sono e per i compositori, e per i scolari preparati. Certi Genj sublimi, certe Teste da secolo uscirebbono dalla loro sfera, se a' più bassi principj il loro ingegno avvilir volessero. Tal fu il profondissimo Martini, di cui ben a ragione dir si può:

Natura il feo, e poi rompe la stampa.

I suoi voli son d' aquila; i suoi più minuti pensieri arcani sono astrusissimi: quanto mai à Egli scritto, tutto sembra penetrabile soltanto da' più maturi Maestri. Qual fu nelle Matematiche, e Fisiche Scienze l' inimitabile Newton, tal fu per avventura nella Musica l' inarrivabil Martini. Ma che forse si giugne a questi Cieli siderei senza valicar prima gli spazj tutti planetarj? Abbisogna il principiante di latte facile a diggerirsi, non di cibo sostanziale, che l' opprime. Per i principianti ò io scritto: sul vertice di un estremo riguardo il mio Precettore, collocato da' voti di tutto il mondo nell' opposto confine, che apice considerat si può della musica perfezione. Ma se mi fosse mai toccato in sorte di conseguire il bramato intento, anche le mie debolezze, mi lusingo, non sarebbon prive del loro merito. Ora brevemente ti esporrò, o Leggitore carissimo, qual sia stato il mio scopo: al tuo giudizio sarà poi rimesso il decidere, se almen da lungi il toccai. Colla lunga esperienza d' insegnare a' Fanciulli i primi musicali principj ò potuto in qualche guisa conoscere, tre essere le principali difficoltà, che quasi sul bel principio nell' imparare questa scienza s' incontrano. Consiste la prima in quella noiosissima cantilena, che da noi dicesi *Solfeggio*, quale, per esser priva di qualunque armonia, un tedio non indifferente apporta al discepolo, ed aumenta in conseguenza gli ostacoli, che nell' apprendere s' incontrano, crescendo questi, a ben riflettere, in ragion inversa del piacere, con cui siamo verso qualche studio trasportati. Superata questa noja, ed impossessatisi del Solfeggio i fanciulli, eccoli nuovamente alle difficoltà di prima; quando non più le note, ma le voci a loro affisse debbono modulare, sembrano per qualche tempo non aver nulla appreso col passato lungo esercizio. Sia per altro giunto il giovane a superare anche quest' ostacolo: eccolo già al terzo poco a' precedenti inferiore. Dev' egli cantare, ma molte volte in tempo, che da altri parole tutte diverse, con modulazion differente, con velocità per lo più opposta alla propria si tenta col di lui canto formare una soave armonia: ed eccolo ora fuori di tempo, ora sconcertante nel tuono, e non di rado colle parole stesse da' compagni rapito. O' creduto dunque di poter ovviare a tutti quest' inconvenienti co' brevi elementi che ti presento.

Egli-

Eglino son formati tutti a *Canone*, facili sul bel principio, più astrusi in progresso. Incominciano dalla pura *Scala*, passano quindi a' primi, e giungono agli ultimi *Salti*, che da noi sogliono usarsi: dopo liberi da ogni legge que' Sol-note, e di adattate parole, che la sostanza significano di quel che in ciascuno si pretende insegnare. Con questa mia, qualunque siasi, fatica mi lusingo forse non senza ragione, e che il Cantante anche nel bel principio ricaverà dalla *Scala armonica* qualche piacere; ed assuefatto fin da quando alla Musica nacque a parlare, e concertare cantando, niuna delle difficoltà riferite sia egli per provare quando in questa scienza a grandeggiare incomincia. Ed eccoti con brevità farà a scorrerla, il desiderio almeno di giovare potrà in me riconoscere: che se questa gloria ancora volesse qualche invidioso rapirmi, sappia, che neppur lui senza dono ò voluto lasciare. Legga il Canone, che a queste parole cerca di conciliare armonia: *Rumpatur quisquis rumpitur invidia*: e vedrà se mentisco. Vivi felice.

Can. a 4.

Nec valet quisquam dicere

ecce hoc recens est.

ELEMENTI DELLA MUSICA^s

P A R T E P R I M A

E L E M E N T I D I T E O R I C A .

Canone a 4.

Qui mandu cat non mandu can tem non

spernat, non spernat, non, hon.

ELEMENTI DELLA MUSICA

D E F I N I Z I O N I.

1. **N**on v' à scienza, la quale, se con me-
todo trattata venga, non abbia certi
segni per se stessi nulla significanti, ed indi-
canti solo alcune idee generiche, che in com-
pendio l' immagine ci presentano di ben cen-
to, e mille cose, quali impossibil ci sarebbe
percepire tutte distintamente. Se accade poi,
che segni tali applicati sieno a singolari og-
getti, che in quella facoltà ponno aver luogo,
denotano subito singolarmente ciocchè prima
in confuso solo, ed in genere soleano espi-
mere. Ciò vogliono additarci i Maestri tutti
del ben pensare co' loro segni dell' idee, ch' es-
si dicono *astratte*: ciò vuole significare il Geo-
metra co' suoi *punti, linee, e superficie*: ciò il
Meccanico co' suoi *fulcri, resistenze, e poten-
ze*, e ciò finalmente (per non nominarli qui
tutti) ci cice l' Aritmetico, e l' Algebrista
colle sue *cifre, lettere, e particolari caratteri*.

2. La Musica dunque ancora, scienza al par
d' ogni altra sublime, e dilettevol figlia della
severa Matematica, e che per conseguenza
della genitrice l' evidente ordine imita, nello
scuoprirsì a noi ci si presenta immediatamen-
te con sette lettere dal volgare alfabeto no-
stro improntatele, e con sei sillabe, che nul-
la per se stesse significanti, servon però a far-
ci dare la giusta intuonazione a quelle note,
che debbon poi con adattate parole intenerire
talora, e talor atterrire l' animo di chi ode,
giusta il divisamento dell' esperto Compositore.

Canone a 4.

Già cre do che le lettere tu sappia combinar; or fammi ciò sen-
tire, se vuoi ben sol feggiar, fammi ciò sentire, se vuoi ben sol feg-
giar. D - o do r - e re m - i mi f - a fa sol re mi fa.
Che ne dite? Che vi par? Sono in caso di ciò far?

3.

= Le Lettere son queste =

Gravi
A.B.C.D.E.F.G.

Acute
a.b.c.d.e.f.g.

Sopracute
aa.bb.cc.dd.ee.ff.gg.
Le

do, re, mi, fa, sol, la.

Da queste Lettere, e Sillabe si compongono
sette nomi, che sono li seguenti

A.lamirè . B.fabemì . C.solfaut . D.lasolrè .

E.lamì . F.faut . G.solreut .

La sillaba *ut*, la quale non stà espressa nell'accennate sei sillabe, fu mutata nella sillaba *do*.

III. Questi sette nomi per ordine alfabetico disposti sono gradatamente assegnati ad ogni voce, che nella Musica abbiamo. Le sillabe, dalle quali vengono essi composti, sono le sole sei divise, le quali servono per dare alle stesse voci il loro particolar nome per il solfeggio; onde quante sono in una Lettera le sillabe, tanti nomi può aver quella voce, che alla data Lettera corrisponde. v. g. Il tuono di voce assegnato alla Lettera A. può chiamarsi *la*, *mi*, e *re*. Quello del B. può dirsi *fa*, e *mi*. Quello del C. si appella *sol*, *fa*, e *do*: e così discorrasi dell' altre; avvertendo però, che i varj nomi, che la stessa voce può acquistare, non debbono darsi a caso, ma secondo que' principj, che anderemo in appresso spiegando.

ANNOTAZIONE:

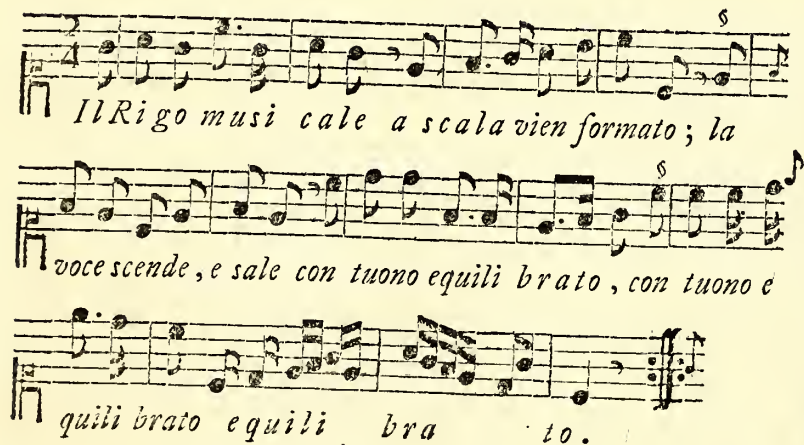
IV. Se ricercasse qualcuno, perchè le voci diverse, delle quali è capace l'Uomo, si sieno volute indicare con nomi parimenti diversi, la risposta sarebbe troppo ovvia, cioè per la stessa ragione, che à determinato il genere umano posto in società a distinguere le varie cose con varj nomi, per poter indicare distintamente ciocchè richiediamo; nella stessa guisa dunque poteva ogni tuono di nostra voce nomarsi,

per esempio, *do*; ma qual circuito di parole non sarebbe stato necessario per dire ad un Cantante, che mettesse fuori una voce distante due gradi dalla già intunata? Al contrario presentemente, se egli modulò la voce corrispondente al *do*, e gli comando, che intuoni il *mi*, senza molte parole egli già sà ciocchè desidero, vale a dire, che la voce da me richiesta dev' essere due gradi più alta di quella, che già intunò. Che se inoltre ricercato mi venga, perchè siansi adoprati i nomi di *do*, *re*, *mi*, *ec.* la ragione già fu data (n. 1.) cioè per lo stesso motivo, che io dico *pane*, *vino*, *penna*, *ec.* I vocaboli, generalmente parlando, sono tutti arbitrarj, ed allora soltanto non possono variarsi, quando l'uso comune l'ha adottati in quel tale significato. Ciò non pertanto aver proceduto gl'inventori di quest' arte con qualche ragione nello scegliere questi nomi piuttosto che altri, chiaramente si conoscerà, se ci faremo tre cose a riflettere, 1. che ciascuno d'essi non contiene, che una sillaba; 2. che tutt'insieme mi danno le cinque vocali che può l'Uomo formare; 3. che ciascuno à una consonante. Il primo era quasi necessario, altrimenti sarebbe stato impossibile il veloce solfeggio. Se la prima voce si fosse detta *notificazione*, la seconda, per esempio, *precipitevolmente*, e così discorriamo del resto, chi con lestezza sarebbe passato da una voce ad un'altra? Il secondo, se non era assolutamente necessario, riusciva almeno molto utile, mentre se qualche vocale si fosse omessa, quando poi dal solfeggio fosse passato il discepolo a cantare le parole, non avrebbe ben modulata quella vocale, nella cui pronunzia non sarebbesi mai esercitato. Finalmente a ciascuna vocale s'è aggiunta una consonante, per imparare a ben modulare anche queste; e per lo stesso fine si sono scelte consonanti quasi d'ogni sorta, cioè *labiali*, *dentali*, *ec.* solo si sono lasciate le più dure, per evitare l'irritante durezza in chi canta. Una simile ragione à fatto mutare l'*ut* in *do*, per toglier quell'urlo, che nel canto suol rendere questa vocale.

V. Non però nel solfeggio dovrassi perpetuamente fermare lo studente; ma dopo che franco in questo scorgerassi, si farà allora passare all'intunazione della lettera A. in ogni nota, come la più adattata alla modulazione, o come dir so-

gliono al portamento della voce. In ogni pausa poi comandano i Maestri, che si dica *Amen*, per far dire qualche cosa di significante. Si procuri peraltro diligentissimamente, che il vantaggio solito a ritrarsi da tal vocalizzo non venga guasto da que' difetti di gola, o di naso, che intollerabile rendono, e nauseante chi canta.

Canone a 3.



Il Rigo musico ale a scala vien formato; la
voce scende, e sale con tuono equili brato, con tuono e
quili brato equili bra to.

VI. Il *Rigo Musicale* è quell'unione di linee, nelle quali si collocano le note. Vien'egli composto di cinque linee, che unitamente ai loro spazj intermedj ci presentano una scala composta, diciam così, di tanti gradini per ascendere, o discendere in essa colla voce, secondochè piacerà al Compositore. Questa scala, compresivi gli spazj vuoti tanto infra le linee, quanto innanzi la prima, e dopo l'ultima, in se contiene undici corde, le quali sono sufficienti alla voce umana per comodamente in esse esercitarsi; che se al Compo-

sitore piace farla ascendere più sopra, o discendere più sotto degli spazj, e linee accennate, si serve d'una picciola linea, colla quale denota, che la *nota* oltrepassa il termine compreso nel Rigo musicale: e questa *nota* così segnata dicesi *nota tagliata*.

Canone a 3.

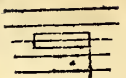



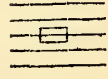

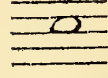

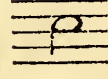





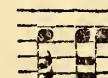







Or ecco le Figure di quante forme so no, os-
serva il lor va lore, e i segni di ta cer. Osserva os-
serva i segni di ta cer.

VII. *Figure della Musica* si dicono que' segni, per i quali conosciamo, 1. qual voce debba intonarsi, 2. quanto dobbiamo fermarsi nella sua intonazione. Si conoscerà qual voce debba intonarsi dal sito, ch'essa occupa nel Rigo musicale, come dirassi in appresso: e sarà chiaro quanto dobbiamo in essa fermarsi dall'indice seguente, che ci addita le dieci *Figure*, che hanno luogo nella musica, il loro nome, e valore.

I N D I C E.

3. LE FIGURE DELLA MUSICA SONO DIECI.

Massima		che vale otto battute: e se volessi, che si cessasse di cantare finchè dura il suo valore, vi porrei qualche segno, che dicesi <i>pausa</i> ; onde questo è il segno della	_____	sua Pausa	 8
Lunga		che vale quattro battute	_____	sua Pausa	 4
Breve		che vale due battute	_____	sua Pausa	 2
Semibreve		che vale una battuta	_____	sua Pausa	 1
Minima		che vale mezza battuta, oppure in una battuta se ne pongono due	_____	sua Pausa	 1 2
Semiminima		che vale un quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono quattro	_____	sua Pausa	 1 2 4
Croma		che vale mezzo quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono otto	_____	sua Pausa	 1 2 4 8
Semicroma		che vale una sedicesima di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sedici	_____	sua Pausa	 1 2 4 8 16
Fusea		che vale una trigesimeseconda di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono trentadue	_____	sua Pausa	 1 2 4 8 16 32
Semifusea		che vale una sessagesimaquarta di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sessantaquattro	_____	sua Pausa	 1 2 4 8 16 32 64

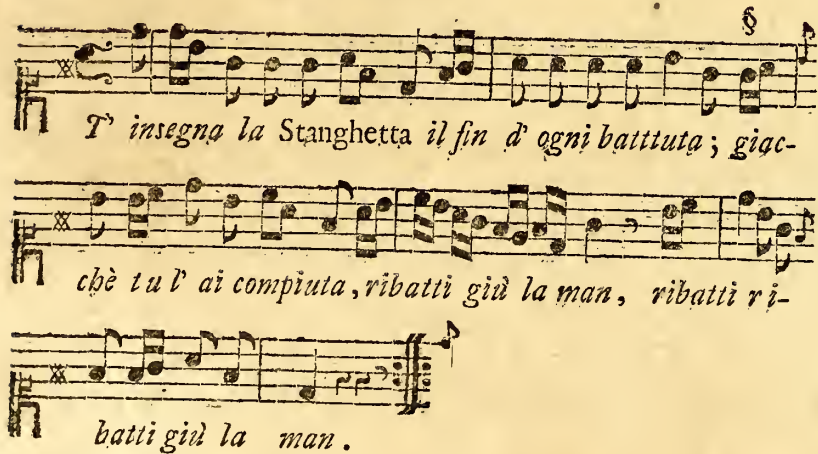
Canone a 7.



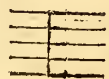
9. Oltre i segni finora descritti ve ne sono degli altri, i quali però per farsi intendere non abbisognano, che dell'occhio. Eccone l'indice, e la sua spiegazione.

I N D I C E

Canone a 3.

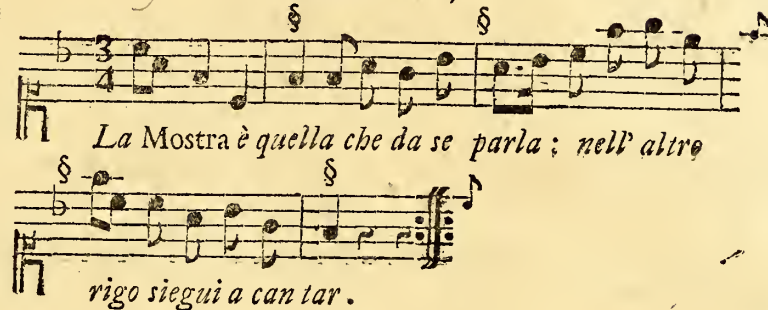


Questo dicesi
Stanghetta

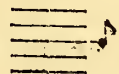


e separa una battuta dall' altra

Canone a 5.



Mostra



ed indica la nota che siegue nell' altro rigo.

Canone a 3.



Ritornello



perchè fa ritornar di nuovo al principio della cantilena.

Canone a 4.

La Lega - tura - vuol indi ca - re
la stesta vo se abbia a durare.

Legatura

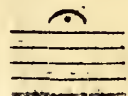


perchè unisce le note insieme, che da una battuta passano all'altra.

Canone a 3.

La Corona ti dà speme, quando sei fuori di
strada, di tornar cogli altri assieme.

Corona

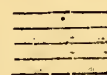


e si scrive acciò tutti, dov'essa è segnata, unitamente si fermino.

Canone a 4.

Cresce il Punto con onore alla nota che il pre-
cede per metade il suo valore. Cresce il
punto con onore alla nota il suo valore.

Punto



e fa crescere la metà del suo proprio valore ad ogni nota.

Canone a 4.

Quando il canone eseguiti, arrivato a questo segno, fa la
Presenza il tuo compagno, e ti siegue con impegno.

Presenza



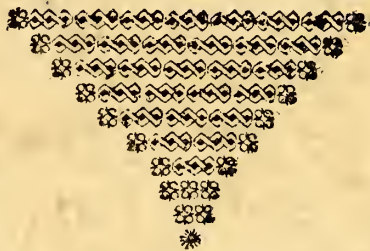
e mostra quando nelle composizioni, specialmente in quelle dette a Canone, debba ciascun Cantante dar principio alla sua parte dopo il primo.

Canone a 4.

Sai il Trillo cosa vuole? Quella nota,
che esso segna, con un' altra superiore
si dib bat ta quan to può le

Trillo

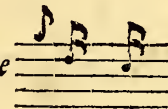
tr
il quale denota, che la nota sovra cui è posto debba sollecitamente cantarsi unita ad altra nota a lei superiore. Per esempio, ritrovasi sul *sol*? in vece di cantarsi il solo *sol*, devesi con somma celerità cantare *sol la*, *sol la*, *sol la*, ec. essendo il *la* nota immediatamente superiore al *sol*.



Canone a 3,

Questa nota picco li na ci fa
strada al la maggiore; ed a questa
del valo - re le ne to glie la me -
tà, le ne to - glie la me tà,
le ne toglie la me tà.

Appoggiature



sono esse picciole note, le quali ci fanno strada ad intonare più dolcemente la nota, che viene loro appresso.

S' intonano esse pertanto come tutte le altre note: solo devesi avvertire, che il valore del loro tempo non è altro che la metà della nota innanzi cui son poste.

Canone a 8.

Il Tempo già lo sai, ei dura come vuoi;
mi suralo, se puoi, con giusta egualità.

10. Il *Tempo* nella musica significa ciò, che suol denotare in ogni altra scienza, cioè quanto dobbiamo durare nell' intonazione di una, o più note.

11. Siccome in ogni musica ben concertata v' è d' uopo di un Capo regolatore di tutt' i Cantanti, e Suonatori; così, acciò questo potesse regolar tutti, era necessario qualche di lui moto, che indicasse ad ognuno quanto tempo dovesse impiegare nel modulare una data quantità di note. Ecco l' origine della *Battuta*; ed in conseguenza del *Tempo*.

Canone a 3.

Un moto misurato eccoti per battuta, che
il tempo d'ogni nota t' in segn' a regolar, d'ogni
nota il tempo regolar.

12. La *Battuta* dunque nella musica significa una misura di tempo più lenta, o più veloce composta di alcune percussioni di mano, che si dicono comunemente *parti di battuta*, delle quali se ne distribuiscono nel battere alcune, ed altre nel levare la mano. La *Battuta* in se stessa in tre specie dividesi.

13. La prima si compone da quattro percussioni, che in conseguenza diconsi *quarti*; e di questi due anno luogo in battere, e due in levare.

14. La seconda à tre parti, cioè due volte si batte, ed una si eleva la mano.

15. La terza finalmente si compie col battere una volta, e levare un' altra.

Canone a 3.

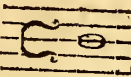
Ogni specie vò mostrarti di que' tempi che vi sono.
Varj segni, e varie parti de vi in essi adope-
rar. Varj segni, e varie parti devi in essi adoperar.

16. Da queste tre specie di *battuta* anno origine tutt' i *tempi*, che in sostanza altro non sono, che le dette tre battute, nelle quali poniamo maggior, o minor quantità di voci, secondochè ci viene indicato dal segno del *Tempo Minore-Dupla-Trippla-Sestupla-Nonupla-e Dodecupla*.

17. Ecco i loro segni distintivi, e le figure corrispondenti in ciascuno al valore di una battuta.

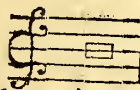
Canone a 3.

Questo che Tempo Mi nor vien detto da molti
chiamasi an cor per fet to; di che ragione ti
si darà.

Questo è il  del tempo *Minore* detto comunemente *Ordinario*, e *Perfetto*; e questo si compie con quattro percussioni, due in battere, e due in levare. Dicesi *Minore*, perchè questo è l'unico tempo che dentro il termine della sua battuta porti il valore di una semplice figura: *Ordinario*, perchè viene più frequentemente degli altri tempi usato nelle cantilene: *Perfetto*, perchè à le sue parti eguali:

Canone a 4.

Questo che in mezzo tagliasi, Tempo a Cappella
dicesi; tempo che da noi musici si suol formare
così.

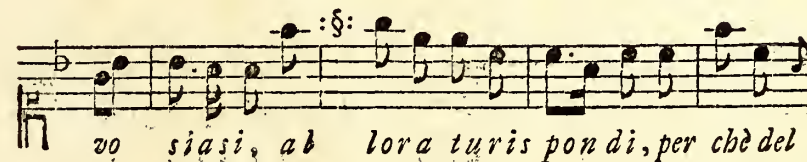
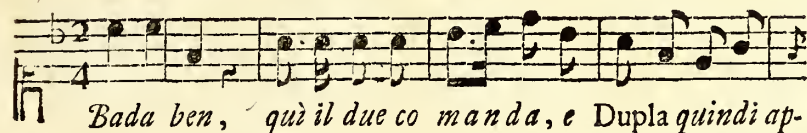
Segno  del tempo *Tagliato*, detto a *Cappella*, qual'è una specie del suddetto tempo *Minore*. Si regola egli con due percossé, una in battere, l'altra in levare. Si taglia, perchè diminuisce se stesso, e la nota per metà del valore che avea. Dicesi ancora a *Cappella* dall'uso, che di esso si fa nelle Cappelle, ove dovendo tutti cantare sopra il medesimo libro, restano in questo modo le sue figure più visibili, e chiare, perchè son libere da molti segni, che seco portano gli altri tempi nelle figure a loro soggette.


Siegono ora i tempi, che dir si possono *numerati*, perchè il loro segno consiste in due numeri. Il primo, cioè quello che resta di sopra, *numeratore*: l'altro dicesi *numerato*. Vogliamo col *numerato* indicare quante note dovrebbero porsi in una battuta, se il tempo fosse *ordinario*: ed indichiamo col *numeratore* quante note nel tempo che di nuovo formiamo debbono cantarsi in una battuta. Vedo, per

per esempio, questo segno $\frac{2}{4}$, e conosco dal quattro, che delle note segnate quattro per battuta ne proferirei, se il tempo fosse *ordinario*; ma mi fa conoscere il $\frac{2}{4}$, che il tempo così segnato non ne vuole che due per battuta, e così degli altri.

22

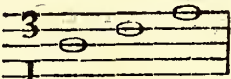
Canone a 3.



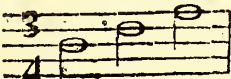
Segno  del tempo *Dupla*. Esprimono già i numeri stessi, che se nel tempo ordinario v' andavano quattro figure, in questo ne vanno due, una in battere, e l'altra in levare.

Canone a 4.



Segno  del tempo *Tripla detta Maggiore*, non usata da' Moderni. Questa colle sue specie si spiega dal segno de' numeri, e si compie con tre percosse, due in battere, ed una in levare.



Segno  del tempo *Tripla detta Minore*; e si batte questo come il primo.

Canone a 3.

Di Semi minime la Tripla è questa. Or via sù
batti la un pò più le-sta, che così il canto gran
brio da rà.

Segno del tempo *Tripla* di *Semiminime*;
si batte come sopra.

Canone a 4.

Questa di Crome manda pre stissimo; và ve lo-
cis si mo, non du bi iar.

Segno del tempo *Tripla* di *Crome*;
si batte come sopra.

Canone a 4.

Si regola la Sestupla anch' essa colla Du-
pla; e il se gno di battuta te lo dimostre rà.

Segno del tempo *Sestupla* di
Semiminime non usa-
tere, l'altra in levare.

Canone a 4.

E' Sestupla ancor questa, in uso più dell'altra; ma
battesi più lesta per farla tripudiar.

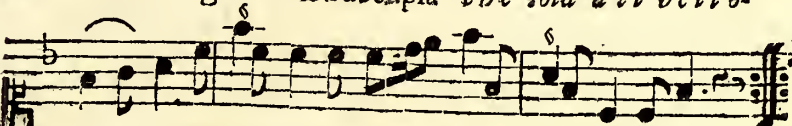
Segno del tempo *Sestupla* di *Crome*;
si regola come il sopradetto.

Canone a 3.

29)  *Del Tempo Nonupla non si fan*
 *chiacchiere, battesi in Tripla a suon di*
 *Nac che re. Quest'è quel tan - to,*
 *che dir si può.*

Segno  *del tempo Nonupla. Si*
come la Tripla, regola con tre percussioni

Canone a 4.

 *Or venga la Dodecupla che sola à il bello-*
 *no re col tempo del maino re po tersi regular.*

Segno

 *del tempo Dode-*
capla si compie
anch' egli con quattro percussioni, due in battere, e due
in levare, come il tempo Ordinario.

Canone a 3.

 *In musica Accidenti sol quelli son chiamati che*
 *dove son segnati la voce fan variar. Sè la*
 *vo-ce, la voce fan variar.*

18. *Accidenti nella musica sono que' segni, per i quali si*
conosce, se la nota debba essere in qualche guisa al-
terata.

19. *In tre maniere si può alterare la nota, o per me-*
glio dire il tuono della nota, cioè con accrescerla; con di-
minuirli; o con restituirla da accresciuta, o diminuita che
essa è, al suo tuono naturale.

20. *Tre dunque sono gli Accidenti, cioè B. molle b. Die-*
sis x. B. quadro t.

21. *Che però nelle figure, o note che essi prevengono,*
o sieno posti immediatamente avanti una nota, ovvero im-
mediatamente presso la chiave, o nella linea, o nello spa-
zio, produrranno sempre l' effetto che siegue.

Il *b.* indica che si deve calare mezza voce.

Il *♯.* che si deve crescere mezza voce.

Il *q.* finalmente che si deve toglier via il *b.* o il *♯.*

22. Si osservi soltanto, che se eglino vengon posti immediatamente dopo la *chiave*, o come suol dirsi in *chiave*, l' accrescimento, o decremento della mezza voce lo producono in tutte le note, che in appresso ritrovansi, o in ispazio, o in linea collocate, secondochè, o nello spazio, o nella linea sarà l' *Accidente* segnato, e ciò finchè non denoti l' Autore con qualche segno diverso, che la mutazione nell' *Accidente* egli brami. Se poi precedono qualche nota soltanto, allora in quella precisamente la mutazione di voce producesi, senza che lo stesso far si debba nelle note, che sieguono. L' uso però de' giorni nostri è, che le medesime note, le quali trovansi fra le due *stanghette* d' una battuta, richiedono gli *Accidenti* istessi della prima nota.

23. Oltre i tre divisati *accidenti* occorre alle volte servirsi di quello chiamato *Diesis Enarmonico* formato in questa X guisa, il quale si pone dai moderni Compositori avanti a quella nota già segnata col primo *♯* *Diesis* per indicare, che la vogliono accresciuta di altra mezza voce.

Canone a 3.

Le lettere son quelle, che danno il nome
§ al Tuono; e gli accidenti sono, che te lo fan saper. Se
§ scorri queste carte, il tutto puoi veder.

24. Secondochè le *figure della musica*, ossia le *note* sono alterate costantemente dagli *accidenti*, oppure senza di essi naturalmente si presentano, si dice la cantilena essere in un *tuono*, o nell' altro; onde *tuono* significa una regola, mercè di cui sappiamo, se la cantilena debba modularsi senz' *accidenti*, ovvero con essi, e con quanti di essi.

25. Essendosi osservato, che l' umana voce à certi limiti tanto ne' suoi profondi, che ne' proprj acuti, s' è venut' a formare una gradazione di tuoni, che ci denoti quant' espansione può essa avere; ma siccome s' è osservato inoltre, che la stessa voce non può naturalmente intunare tutte queste corde, così quelle della gradazione riferita si sono divise, quasi dissi, in tante parti, una delle quali fu assegnata a chi poteva commodamente intunare i più profondi, ma non i più acuti; altra a chi tal voce sortita aveva, che nè i profondi maggiori, nè gli acutissimi potea toccare ec. Per denotare dunque a chi fra' Musici destinata fosse quella, o quell' altra parte, fu necessario un segno, che per l' analogia che à colle chiavi materiali, dalle quali venghiamo in cognizione di ciò, che è nascosto, fu detto *Chiave*. Le *Chiavi* dunque tante esser dovranno, quante sono le porzioni, nelle quali fu divisa la gradazione della voce umana. Ma di ciò giova discorrerne nella parte seguente, in cui quelle notizie si danno, che stimansi necessarie, acciò il Leggitore non sappia soltanto la definizione de' termini musicali, ma s' inoltri ad intendere di questa scienza l' artificio mirabile.

Canone a 8. 9. 10. 11. 12.

Già tutt' è de § fi ni t o quel che finor t' è detto. Al
§ pratt co' t' as pet to. Ob! quanto quant' ai da su dar.

S E Z I O N E I.

Del Setticlavio



Canone a 3.

Ora leggi quant' espongo per spiegar' il grand' arcano, che più
d'un pavent' in va no nel sen tirlo nominar. Oh! che arca-
no, oh! che spaven to, oh! che spavento.





Delle Chiavi


CAPITOLO I.

26. Le Chiavi nella musica sono sette, cioè di Basso-Baritono - Tenore - Contralto - Mezzo-Soprano - Soprano - e Violino. Queste vengono distinte l'una dall'altra in tre maniere, cioè dalla forma, dalla situazione nelle linee, e dalla lettera, o nome loro assegnato, come dalle seguenti figure si dimostra.

Di Basso -  e Baritono - 

E queste si chiamano col nome di F. fa, ut.

Tenore  Contralto  Mez.Soprano  Sopr. 
e queste col nome di C. sol, fa, ut.

Violino -  e questa col nome di G. sol, re, ut.

27. In sette parti adunque fu divisa la gradazione (n. 25.) dell' umana voce, ed in queste sette noi abbiamo il grave,

medio, acuto, sopracuto, ed acutissimo. Osserviamo ora ciocchè non può omettersi per la retta intelligenza di questa divisione di voci.

28. Ciascuna delle riferite sette voci, com'è chiaro, à il suo grave, ed il proprio acuto, cioè la nota più profonda, e più alta, ch'essa può intunare; ma il grave di ciascuna è in unisono con qualche corda della prima voce, ossia del Basso. Per esempio, il grave della seconda voce, ossia del Baritono, deve dare lo stesso suono dell' *Alamirè* del Basso; ed è lo stesso che dire è in unisono con esso. Per non andare in lungo, il Basso dell' ultima voce, ossia del Violino è in unisono all' acuto, ossia al secondo D. la, sol, re del Basso. Ciò più chiaramente lo darà ad intendere la Tavola che siegue.

29. Queste *Chiavi* sono tutte collocate ripartitamente in qualche linea del rigo musicale, come si vede, ed in tal maniera distribuite, che ogn' una di esse abbia il maggior numero delle sue corde, o voci raccolte dentro lo stesso rigo: motivo per cui vennero distinte nelle maniere di sopra accennate: attesoche nella serie incominciata, per giungere al suo termine, vengono esse gradatamente entrando quando incomincia il loro proporzionato *grave*, e giunte che sono alla *linea*, ove stà fissata la loro *Chiave*, ivi trovano la lettera, che spiega il loro nome; e questa lettera finalmente viene ad indicare la medesima voce, che ad essa corrisponde in tutte le altre precedenti *chiavi*, come potrà osservarsi nella seguente



T A V O L A

30. Che dimostra la serie delle sette *Chiavi*, ed ognuna di esse esprime il suo grave sino al rispettivo acuto, cosicchè tutt' insieme vanno a giugnere all' acutissimo.

The musical score illustrates the series of seven keys (Chiavi) and their respective ranges from grave to acuto. The staves are arranged in descending order of pitch, with the Violino at the top and the Basso at the bottom. Each staff shows a sequence of notes (F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D) and their corresponding letter names (G, C, C, C, A, B, C, F, G, E) indicating the range of the key.

Instrument	Notes (Grave to Acuto)	Letter Names
Violino	G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D	G, B, C, D
Soprano	C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A	E, F, G, A
Mezzo Soprano	C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A	C
Contralto	C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A	C
Tenore	C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A	C
Baritono	C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A	C
Basso	F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D	F, G, E

Canone a 4.

Do, fa, re, mi, fa, mi, mi, fa, sol, re, mi, fa. Co sì tu devi
fa-re; se bramì solfeggiare. Che ti pare? di pur sù, se vi
sia di ffi-col-tà? Nò, non v'è non v'è non v'è nò in verit à.

Della lettura delle note, ossia del Solfeggio.

CAPITOLO II.

31. Dopo aver detto, che sette sono le Chiavi della musica, esige ora il buon ordine, che ad ognuna d'esse si assegni la propria Scala naturale; vale a dire una scala, che alterata non sia da accidenti. Ciò lo facciamo nella Tavola prima seguente. Ma perchè questi fondamentali principj giustamente si apprendano, distingua in primo luogo lo studente due sorta di Scale. Una dicesi *semplice*, l'altra *composta*. La prima, comechè consiste nelle sole sei note volgari dal *do* sino al *la*, non abbisogna di spiegazione. Alquanto astrusa è la seconda, ma speriamo di renderla facilissima colle seguenti osservazioni.

32. Noi assegnammo fin dal principio (n. 2. e 3.) sette lettere, alle quali nella musica corrispondono altrettante *note*, che ridotte alla pratica dir si possono voci. Ognuno intende, che se nel numerare tali sette lettere si vuol far ritorno a quella, da cui s' incominciò, fa duopo numerarne otto, giacchè allora la prima si viene a replicare di nuovo per ultima. Dunque se ciò facciasi, otto *note* si dovranno scrivere, ed in pratica formar si dovranno otto voci, che, come si disse, alle otto lettere corrispondono. Una scala dunque, che contenga queste otto voci, sarà quella,

che

che noi qui diciamo *composta*; e che, prendendo ancora il nome dalle voci, che contiene, si dice altresì di *ottava*.

33. Ma perchè la voce umana si può innalzare più di quello, che viene limitato dalle suddette otto note; perciò quando si vogliano le voci più acute, di nuovo si replica la stessa Scala, figurandoci il principio di quella che si ripete, dove termina la prima. Per esempio, son giunto colla mia *scala composta* per fino al secondo A; se questo lo considero come principio di una nuova Scala, potrò giugnere fino al terzo A, ossia alla decimaquinta voce; potrò giugnere fin' al quarto A, ossia alla vigesima-seconda voce ec., e così seguitando, potrò a mio piacere replicare la *scala composta*. Replicata che sia, ognuno osserva, che essa avrà, per esempio, due, o tre G, ed in conseguenza due, o tre note simili, che differiscono solo per la loro acutezza. Ed ecco l'origine di una gran parte dell' armonia musicale.

34. Dicesi di una *gran parte*, giacchè osservandosi da quei, che godono di un *ben costruito orecchio*, che alla perfezione armonica non di rado molto conferisce il passaggio dimezzato da una voce all' altra, perciò delle riferite otto voci due furono cangiate in *semivoci* (o come altri dicono in *semituani*) per potersene servire all' uopo. Era certamente in arbitrio degli Inventori lo stabilire le semivoci dove più loro piaceva, per esempio, frà la *quarta*, e la *quinta*, frà la *sesta*, e la *settima* voce naturale; ma perchè si determinarono a collocarne una frà la *terza*, e la *quarta*, noi che ci approfittiamo de' loro ritrovati, dobbiamo anche in questo seguirli.

35. Osserviamo ora i nomi volgari delle riferite sei voci; sono essi *do, re, mi, fa, sol, la*. Alla terza, e quarta lettera, ossia voce, corrisponde il *mi*, ed il *fa*; dunque già sappiamo, che frà il *mi*, ed il *fa* vi corre una sola mezza voce (n. 34.)

36. Inoltre per meglio compiere quell' armonia, a cui per così dire la natura stessa ci porta, s' è voluto, che la semivoce due volte s' incontrasse nella stessa *scala composta*; dunque per andare coerentemente a quel che diggià erasi stabilito, per necessità si dovettero due volte in otto voci far ricorrere il *mi*, ed il *fa*.

37. Ed eccoci insensibilmente al più difficile del *Setteclavio*, ma nello stesso tempo al più facile per chi à compreso ciocchè finora s' è detto: eccoci cioè all' origine di ciò, che in questa Scienza dicesi *mutazione*. Per necessità s' è detto, *fu d' uopo in otto voci far ricorrere due volte il mi*, ed il *fa*; dunque per necessità si dovettero nella stessa scala ripetere alcune delle stesse sillabe. Per effettuare ciò con qualche regola cosa àn fatto? An fissati due *fa*, uno nella lettera C. l' altro nel F. In ogni ottava sonovi necessariamente due C., ed un F. Dunque in ogni ottava s' incontreranno tre *fa*; uno di questi, cioè il primo non avrà innanzi il *mi*; altrimenti non sarebbe più la prima nota della scala; e perciò equivale al *do* di una scala, che intendasi ivi incominciare.

38. Ma ogni scala intenesi in realtà incominciare da un *fa*, sù del quale due cose debbono osservarsi, primo che sarà un *fa*, il quale compete al C. *sol fa, ut*, e non all' F. *fa, ut*, giacchè nell' ordine alfabetico delle lettere ritroviamo prima il C., e dopo l' F. In secondo luogo poi è necessario, che in quel primo *fa* non diciamo *fa*, ma *do*, altrimenti non s' incominciarebbe mai una perfetta scala. Per la prima ragione dicono i Musici, che il C. *sol, fa, ut* è la nota fondamentale di tutte le Scale. Per ritornare or dunque al nostro proposito, s' incominci, come si è detto, la scala del C. *sol, fa, ut*, ed in questa lettera dicasi *do*, e non *fa*, altrimenti ognun vede, che volendo giugnere al F. se anderemo sempre coll' ordine naturale delle sillabe, quando saremo al F. ci troveremo non già col *fa*, ma col *do*, cioè avremo detto *fa, sol, la, do*; ma dobbiamo ritrovarci col *fa*; dunque diremo *do*, oppure (che in sostanza è lo stesso) *fa, re, mi, fa*; e se vogliamo ritornare al C. d' onde siamo partiti, diremo *fa, la, sol, fa*. Questa, come ognun vede, dicesi *mutazione di quarta*, perchè si raggira nel corso di quattro note.

39. Se poi, giunti che siamo all' F. vogliamo proseguire la nostra scala per portarci a trovare l' altro C. in ottava col primo, d' onde abbiamo incominciato, avendo già nel F. detto il *fa*, se continuassimo colle sillabe sin' al loro fine, e dopo le ripetessimo, si direbbe *fa, sol, la, do, re*;

dun-

Dunque giunti al C. gli daremmo il nome di *re*; ma secondo lo stabilito di sopra deve dirsi *fa*; dunque faremo piuttosto la mutazione così: *fa, sol, re, mi, fa*. Ecco la *mutazione*, che prendendo il nome dal numero delle note intermedie, dicesi di *quinta*.

40. Con questa regola sarà sicuro il Principiante di poter egualmente intunare i due Semitoni, mentre l'assuefazione presa già nella *scala semplice* d' intunare il primo colle sillabe *mi, fa*, gli darà facilità ad intunare il secondo nella *scala composta*, non dovendo intunarlo con sillabe diverse,

Canone a 3.

Non v'annoja-te; non dispe rate, che a poco a poco s' intende-

rà, che a poco a poco s' intenderà.

36

Canone a 3.

Se fin qui sei nostro amico nel dir, oh! che cosa buona! Sei te-
 §
 nuto per anti co, e ti pongono in canzona, e ti pongo no in canzona;
 §
 ma tu lascia li cantar, tu lascia li cantar.

De' Tuoni

CAPITOLO I.

41. Al n. 24. fu data una definizione del *tuono*, mercè di cui si potesse intendere piuttosto cosa significar volesse quel nome, di quello che venisse spiegata la sostanza stessa della cosa. Ora è tempo, che, alquanto più c'innoltriamo a porre in chiaro questo punto, che a mio giudizio nè è il più facile, nè il più chiaramente spiegato da' Maestri nella musica. Questa voce *tuono*, a ben considerarne il suo volgare significato, può adattarsi e ad una sola nota musicale, ed a

più. Per esempio io dico al Cantante: intuonatemi il *do*: egli l'intuona: lo prego acciocchè l'intuoni o più alto, o più basso, se l'ottengo, dico che à variato il tuono. Così il volgo l'intende, ma presso i Maestri di quest' arte la voce *tuono* ordinariamente ci esprime quella continuata gradazione di voci o fin' alla quarta (n. 34.) ovvero perfino alla settima senz' alterazione alcuna di accidenti; cosicchè se io incominciando la mia scala dal C. *sol*, *fa*, *ut*, giungo, al F. *fa*, *ut*, ossia alla

quarta, e non l'altero con un accidente, dico di continuare lo stesso tuono; ma se l'altero, o variato tuono. Dicasi lo stesso della settima. Ma stante questa uniformità di nome *tuono*, che vien dato tanto all'intervallo che corre fra una voce e l'altra, quanto a questo del quale ora trattiamo, che vien formato di una gradazione continuata di più voci, potrebbe facilmente confondersi un coll'altro. Per ovviare dunque ad una siffatta confusione, io darò il nome di *voce*, o *semivoce* al primo; come feci al n. 24, e seguenti, e quello di *tuono* all'altro.

42. Ciò posto, facciamoci a spiegare tuttociò, che a luogo ne' *tuoni*. In primo luogo la sola *quarta*, e *settima* nella scala naturale sono alterabili con accidenti, mentre passandovi, per esempio, fra la terza, e la quarta una sola mezza voce (n. 34. 35.) io potrò ottimamente accrescere la quarta con un \sharp senza interrompere la gradazione naturale della voce umana, che è sempre o d'una voce intera, o di mezza voce, e non mai di una voce e mezza. Che se al contrario io volessi alterare, per esempio, la seconda, lo farei o col \sharp , o col *b. molle*: se col \sharp , ecco subito fra la prima, e la seconda un tuono, ossia una voce, ed una semivoce: se col *b. molle*, ecco parimenti fra la seconda, e la terza lo stesso sconcerto (Si consideri la virtù di questi due accidenti n. 21.). Ciochè detto abbiamo della quarta, dicasi pure della settima, mentre fra essa, e l'ottava vi corre una semivoce; dunque la sola settima è alterabile, e non l'altra. Sarebbe certamente alterabile anche l'ottava come la quarta, ma queste non differiscono fra se, come ora diremo.

43. Siccome per altro la quarta, e la settima sono alterabili, così quella è alterabile soltanto col \sharp , e questa solo col *b. molle*. Eccone la ragione. Se alla quarta si ponesse il *b. molle*, essa calerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la terza, e la quarta non vi corre che una semivoce; dunque diverrebbe terza, e perciò in vece di diminuirla, faremmo passaggio ad un'altra voce. Supponiamo ora, che alla settima si desse il \sharp , essa crescerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la settima e l'ottava non vi corre che mezza voce (n. 39) dunque diverrebbe ottava, ed eccoci nello stesso intrigo. Che se al contrario dò alla quarta il \sharp , dalla terza ad essa

vi correrà una sola voce, da essa alla quinta una semivoce. Se alla settima dò il *b. molle*, fra la sesta ed essa vi correrà una semivoce, fra essa e l'ottava un'intera voce; cioè non seguirà veruno degli accennati sconcerti, che seguirebbono, se si alterassero altre note (n. 42.) oppure se alla quarta il *b. molle*, ed alla settima si desse il \sharp .

44. Dal fin qui detto, tre cose si possono dedurre, primo, che anche la terza sarebbe alterabile col *b. molle*, e l'ottava col \sharp ; ma se si osservi ciocchè fu detto della scala composta (n. 35. 36. e 37.) si vedrà, che la settima è la terza ripetuta, e l'ottava non differisce dalla quarta parimenti ripetuta; onde ciocchè si è detto dell'une si può dire dell'altra.

45. Secondariamente dicono benissimo i Musici, che la quarta è di sua natura *minore*, e la settima *maggiore*. In fatti fra la quarta, e la quinta vi corre una voce; essendo la quarta *fa*, la quinta *sol*: fra la settima, e l'ottava vi corre una semivoce, mentre la settima è *mi*, l'ottava è *fa* (n. 38. e 39.) dunque è maggiore la differenza fra la quarta, e la quinta, di quello sia fra la settima, e l'ottava, ed in conseguenza è *minore* la quarta per rapporto alla quinta, ed è *maggiore* la settima per rapporto all'ottava.

46. Finalmente vorrei si osservasse, che se alla quarta si dà il \sharp , essa diviene, o equivale, come vogliamo, alla settima: in fatti nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima *mi*; diamo ora il \sharp alla quarta, essa diviene *mi*, cioè la stessa che la settima. Per la stessa ragione quando alla settima diamo il *b. molle*, essa diviene quarta, e perchè? Perchè nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima è *mi*; ma la settima col *b. molle* diviene *fa*; dunque equivale alla quarta. Ciò sembra poco necessario a sapersi, ma ora se ne vedrà il vantaggio.

47. Se si accresce la quarta col \sharp , o la settima col *b. molle*, subito si muta *tuono*, e la ragione è chiara per la stessa definizione del *tuono* (n. 41.) mentre immediatamente si varia la gradazione delle voci, che si è data alla Scala naturale, cioè nel luogo del *fa* dovremo dir *mi*, e nel luogo del *mi* dovremo dir *fa*, acciò il \sharp , e *b. molle* producano il loro effetto,

48. Ma cangiandosi *tuono*, quale sarà il nuovo? Noi abbiamo detto, che alterandosi la quarta essa diviene, o equivale alla settima; ed alterandosi questa, essa diviene quarta (n. 46.). Si faccia dunque una scala, in cui la nota alterata occupi il suo nuovo luogo, e la prima lettera di questa scala m'indicherà il nuovo *tuono*, cioè, se si è alterata la quarta, la lettera che la siegue darà il nome al nuovo *tuono*: se poi s'è alterata la settima, la lettera che era quarta diverrà fondamentale del nuovo *tuono*. Si osservi la tavola I. Io ò formata la mia scala in *tuono* di C. *solfaut*, che essendo senz' accidenti, è naturalissimo. Altero in essa la quarta, ossia F. *faut*: qual' è il nuovo *tuono*? Questa quarta alterata non è divenuta settima? Dunque faccio l'altra scala, e vi pongo per settima F. *faut*: secondo l'ordine naturale delle lettere, la prima, ossia la fondamentale è G. *solreut*; dunque il nuovo *tuono* sarà in G. *solreut*. Ora altero la settima, ossia B. *mi*. Qual' è il nuovo *tuono*? La settima alterata non equivale alla quarta? Dunque faccio una scala, in cui B. *mi* sia la quarta, e trovò, che in essa F. *faut* è la fondamentale; dunque il nuovo *tuono* è in F. *faut*: cioè alterata la quarta, il nuovo *tuono* è in quella che immediatamente dopo la siegue: alterata la settima, quella che era quarta forma il nuovo *tuono*. Tav. II.

49. Essendo dunque vero tutto ciò, che fin qui insegnato abbiamo, ne nasce, che i *tuoni* sarebbero 21. se altre circostanze non ponessero qualche maggior limite a questo numero. Imperocchè alle sette lettere naturali corrispondono 7. *tuoni*: ognuna di esse lettere può avere il suo \sharp , ed il suo b. *molle*, ed in conseguenza fra tutte possono formare altri 14. *tuoni*, dunque il numero de' *tuoni* sarebbe per la numerazione delle lettere naturali, ed accidentate 21.

50. Mappure per due ragioni fa duopo restringere un tal numero. La prima ne toglie 5. e la seconda 4.; onde i *tuoni* restano a 12. Ecco la prima ragione. Ciascuna lettera, che venga alterata col \sharp , è la stessa che la lettera seguente alterata col b. *molle*. Ogni picciola riflessione basta per intenderlo. Il C. \sharp differisce per sola mezza voce dal D. che gli vien dopo; dunque se a questo tolgo per mezzo del b. *molle* una mezza voce, resterà C. \sharp eguale a D. b. *molle*. Che però dal numero già stabilito de' *tuoni* si dovranno togliere questi cinque, cioè D b. E b. G b. A b. B b. che coincidono con C \sharp . D \sharp . F \sharp . G \sharp . A \sharp , ed in conseguenza ecco ridotti i *tuoni* a 16. per la prima ragione. Venghiamo alla seconda. L' E, ed il B non si possono alterare col \sharp : il C, ed F, non si possono alterare col b. *molle*: dunque ecco tolti altri 4. *tuoni*. Non si può dare il \sharp ad E, e B, perchè cadendo il *mi* in queste due lettere (n. 35. e seguenti), fra esse, e la seguente vi corre una sola mezza voce (n. 34. 35.). Dunque ponendovi il *diesis*, ed accresciute per conseguenza con una mezza voce si confonderebbero con quella che le siegue, e non avremmo più la scala, ma un salto. Non si può dare il b. *molle* a C, ed F, quasi per la stessa ragione, mentre fra C, e la sua antecedente B, fra F, ed E vi corre una sola mezza voce; sicchè se C, ed F si diminuissero per mezzo del b. *molle* d' una mezza voce, queste ricaderebbero ne' *tuoni* di B, ed E; che però non potendosi avere due nuovi *tuoni* in E, e B per mezzo del \sharp ; in C, ed F per mezzo del b. *molle*, i *tuoni* si scemano di 4. Dunque a capo. I *tuoni* sarebbero 21. cinque ne toglie la prima, quattro la seconda ragione: restano pertanto 12.

Si osservi per maggior chiarezza la tavola, che siegue.

Tuoni delle lettere naturali.	Tuoni delle lettere al- terate col \sharp .	Tuoni delle lettere alte- rate col b. molle
divario di un semituono — dà lo stesso che —		
C. —————	\sharp C. —————	—
D. —————	\sharp D. —————	b D. —————
E. —————	—	b E. —————
F. —————	\sharp F. —————	—
G. —————	\sharp G. —————	b G. —————
A. —————	\sharp A. —————	b A. —————
B. —————	—	b B. —————

51. S'è finora veduto per qual ragione; e quando un accidente ci fa variar di tuono; fa duopo, che ora vediamo

qual effetto producano più accidenti, e qual ordine debbano fra loro conservare nel nascere, per dir così, che fanno. Giacchè ora parliamo de' *tuoni*, e loro stabilimento in genere, per non produrre confusione in chi legge quest'operetta, ci basterà di dire, che nulla impedisce, che un *tuono* mutato si muti di nuovo. Io per esempio ò veduto, che il *tuono* di C. *solfaut*, qualora soffra alterazione nella sua *quarta*, degenera in tuono di G. *solreut* (n. 48.): se a questo nuovo *tuono* io altero la quarta, cioè il C. *solfaut*, eccomi nel nuovo tuono del D. *lasolrè*; e se a questo ancora io altero la quarta, cioè il G. *solreut*, già sono nel nuovo tuono dell' A. *lamirè*. Tuttociò, che dicesi della *quarta*, si può dire ancora della *settima*.

52. Ma potendovi nella cantilena essere degli accidenti senza mutazione di tuono; dovendosi in ogni tuono mutare la lettura delle note, acciò i *mi*, ed i *fa* in quelle note soltanto cadano, che anno il \sharp , ed il b. *molle* (n. 46.); dippiù potendosi raddoppiare i *tuoni* fino a 24. secondo che si dà a ciascuno la terza o maggiore, o minore, chi non vede da per se la difficoltà somma, che provare si dovrà nell'apprendere una pratica tanto intralciata: e da chi? Da que', che appena sapendo leggere l'alfabeto volgare, si applicano a questa Scienza insegnata per lo più da gente, che niuna ragione sà rendere di quella pratica materiale su cui interamente si fonda? Io adunque per porre il tutto in chiaro lume, e non ridurre la musica a scienza di pura memoria, ma di ragione ancora, proseguirò il trattato presente, e dividerò quel che resta a dirsi in tre altri Capi. Nel primo tratterò della variazione de' *tuoni* per gli *accidenti*. Tratterò nel secondo de' *tuoni in specie*. E faciliterò nel terzo la maniera del leggere le note in qualunque tuono.

Canone a 4.

La settima e la quarta daranno il giusto suono. Se v'è una alterata, tu già sei fuor di tuono. La quarta, la settima ti fan variar. Do sol fa mi fa sol sol fa mi re mi fa sol mi fa.

CAPITOLO II.

Della variazione del tuono per gli accidenti.

53. Noi finora abbiam veduto, che i tuoni variano quando la *quarta*, e la *settima* vengono alterate (n. 46.), e che inoltre la quarta è alterabile solo col *diesis*, e la settima col *b. molle* (n. 43.). Dunque in qualunque altra nota cadano gli accidenti, il tuono non si muta; è necessario

dunque, che indichiamo l'ordine, che questi accidenti conservano fra loro nel nascere, acciò possa subito distinguersi, se al tuono sostanzialmente appartengano, o no. Discorriamo prima de tuoni nati dalla *quarta alterata*.

Canone a 3.

L'effetto del di es is ascolta qual sarà: ti guida fuor di tuo no, come
or ti trovi già. Do re mi fa do re mi fa sol mi fa sol mi do. L'effetto del di-
esis as colta qual sarà: come or ti trovi già. Sol fa la fa sol mi do. Ti
guida fuor di tuono, come or ti trovi già ti trovi già.

ARTICOLO I.

Della variazione del tuono per la Quarta alterata col Diesis.

§4. Diasi un'occhiata alla Tavola I. In essa ò prima ste-
sa una scala in tuono di C. *solfaut* senza alcun \times *diesis*:
ecco dunque un tuono naturale; ma immediatamente ap-
presso è alterata la *quarta*, ossia F. *faut*. Eccomi pertanto
al tuono di G. *solreut* (n. 51.). Il tuono dunque di G. *sol-
reut* deve per necessità avere un \times nell' F. *faut*.

A questo stesso tuono altero la sua *quarta*, che è C. *sol-
faut*. O subito il nuovo tuono in D. *lasolre*. Dunque il

tuono in D. *lasolre* avrà indispensabilmente due \times : vale a
dire quello in F. *faut*, da cui è nato il tuono di G. *solreut*,
e quello in C. *solfaut*, da cui esso nasce.

Al tuono ancora del D. *lasolre* altero la *quarta*; questa
è G. *solreut*. Mi si rende stabile il nuovo tuono in A. *la-
mirè*; dunque quanti \times avrà il tuono in A. *lamirè*? Tre, cioè
li due che portava seco il D. *lasolre* da cui nasce, ed il
suo proprio in G. *solreut*. Sicchè il D. *lasolre* non portava il
 \times in

✕ F. *faut*, e C. *solfaut*? Egli non à il ✕ in G. *solreut*? Dunque i tre suoi ✕ saranno in F. in C. in G. Andiamo innanzi.

Dò il ✕ al D. *lasolrè* quarta dell' A. *lamirè*: ecco il tuono in E. *lamè*. Quanti ✕ questo avrà, e con qual' ordine? Quattro, cioè prima i tre che competevano al suo genitore, cioè all' A. *lamirè*, e poi il suo. Avrà dunque i ✕ in F. in C. in G. in D.

E così continuando, nasceranno i tuoni di B. *mè* con cinque ✕ in F. in C. in G. in D. in A. Quello di F. *faut* con sei ✕ in F. in C. in G. in D. in A. in E. e finalmente quello di C. *solfaut* diesis (per distinguerlo dal naturale) con sette ✕ in F. in C. in G. in D. in A. in E. in B.

55. Se non erro, la cosa è per se stessa chiarissima, mentre un zotico soltanto stenterà a conoscere, che ogni tuono dopo il naturale à il suo proprio ✕, e quello, o quelli del tuono, da cui (dopo l'alterazione della quarta) è nato.

56. Ogni ✕ *diesis* dunque, che è fuori degli assegnati a' rispettivi tuoni, è estraneo, non intrinseco al tuono. Per esempio, sono nel tuono di A. *lamirè*, e trovo il ✕ in B. *mè*; questo dev' essere estraneo, perchè i *diesis* di A. *lamirè* sono soltanto in F. in C. in G. In appresso si scorge il vantaggio di questa osservazione.

Canone a 4.

40

Questo b. molle fa quell' effetto, che quì d' appresso ti sa rà del to;

cioè la setti ma ei cangia in quarta del nuovo tuono, che trasportò. Ei cangia in

quarta. Questo b. molle fa quell' ef fetto, che quì d' appresso ti

sa - rà detto, mi fa do do re fa sol re re mi sol la mi fa.

A R T I C O L O I I.

Della variazione del tuono per la Settima alterata col b. *molle*.

57. Chi à ben capito quanto fu detto nel precedente articolo avrà appena bisogno di leggere ciocchè dicesi de' *tuoni* nati dalla *settima* alterata. Ciò non ostante si osservi la Tavola II. Ecco la prima scala, ossia *tuono* naturale di C. *solfaut*. Io ne altero col b. *molle* la *settima*, ossia B. *mì* (n. 46. e 47.): il tuono cade nella *quarta* di C. *solfaut*, ossia in F. *faut* (n. 48.) F. *faut* si presenta col b. *molle* in B. *mì*.

Al F. *faut* ancora altero la *settima*, vale a dire l'E. *lamì*: il tuono, che nasce sarà B. *mì*, ossia la quarta di F. *faut*, ed avrà due b. *molli*, cioè quello di F. *faut*, da cui è nato, ed il suo; valadire uno in B. *mì*, l'altro in E. *lamì*.

Colla stessa regola trovo il quarto tuono in E. *lamì* con tre b. *molli* in B. in E. in A. il quinto in A. *lamirè* con quattro b. *molli*, in B. in E. in A. in D. il sesto con cinque b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. Il settimo con sei b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. ec. e l'ottavo col primo C. *solfaut* ancor esso alterato dal b. *molle*.

58. Dunque ogni b. *molle*, che non coincide nel luogo degli assegnati a' *tuoni* rispettivi, non è essenziale, ma accidentale al tuono (n. 56.).

59. Siccome dov'è il b. *molle* si dice *fa*, così i *tuoni* nati dalla *settima* alterata non si dicono nè in B. *mì*, nè in A. *lamirè*, ec. ma in B. *fà*, in E. *lafà*, in D. *lafà*, in

G. *fà*, e l'ultimo in C. *fà*. Ma per non confondere con questo nuovo modo di parlare, li ò detti secondo il solito B. *mì*, E. *lamì* ec.

60. Non col solo b. *molle* si può alterare la *settima*, ma col ♯ *quadro* ancora; solo però nel caso, che la stessa *settima* fosse alterata già con un ♯; in fatti allora il ♯ *quadro* la restituirebbe alla sua giusta voce, ossia le toglierebbe la mezza voce accresciutale dal ♯, e perciò farebbe le veci del b. *molle*. Si osservi in questo caso, che allora il tuono si convertirebbe nel tuono, che lo precede. Per esempio, mi vien dato il tuono di G. *sobreut*: la sua *settima*, ossia F. *faut* à il ♯; se io vi pongo il ♯ *quadro*, questa ritorna naturale; ma ritornando naturale, ritorna ancora al luogo dov'era prima che venisse alterata, cioè diviene quarta (n. 46.). Ora se il F. *faut* è la quarta del tuono, questo è tuono di C. *solfaut* naturale; dunque è vero che il tuono si muta in quello che lo precede. Si ponga il ♯ *quadro* nella *settima* dell'E. *lamì*, ossia nel D. *lasolrè*; diviene quarta; ma il D. *lasolrè* quarta non conviene, che all'A. *lamirè*; dunque ec. Per la stessa ragione, se si desse il ♯ *quadro* alla quarta alterata col b. *molle*, il tuono farebbe ritorno al precedente, mentre in tal caso la quarta ritornerebbe ad essere *settima* (n. 46. e 47.) ed in conseguenza il tuono di prima.

Canone a 4.

41

Chi questo bene apprende può franco solfeggiar; le semivoci
intende, ov' abbia a collocar, Sol mi re mi fa mi fa fa sol re mi
fa re mi fa sol do fa sol la fa do fa la fa do re
mi fa sol mi fa do.

CAPITOLO III.

De tuoni in specie.

61. Se la scala in qualunque tuono s' incomincia dal *do*, fra la prima, e la terza del tuono stesso vi correranno due intere voci, giacchè fra il *do*, ed il *re* ve n' à una, e fra il *re*, ed il *mi* un' altra (n. 35.); ma se al contrario io incominciassi dal *re*, fra la prima, e la terza vi sarebbe solo una voce, e mezza, mentre fra il *re*, ed il *mi* evvi una voce, ma fra il *mi*, e *fa* non ve n' à che mezza (n. 35.). Per questa ragione il primo si potrebbe dire *tuono di terza maggiore*, e l' altro *di terza minore*.

62. Quest' appunto s' è fatto nella musica: tutt' i tuoni divisati nel Capo precedente si sono suddivisi in due classi generali, cioè di *terza maggiore*, e di *terza minore*, non già assegnandone alcuni alla prima, ed altri alla seconda, ma sibbene ora dandogli la *terza maggiore*, ed ora la *minore*, ossia ora incominciando la loro scala dal *do*, ed ora dal *re*:

63. Se in questo trattato s' insegnassero i principj teoretici del suono, noi faremmo vedere con quanta ragione si sono divisi tutt' i tuoni nelle due suddivisate classi soltanto,

E

e non

e non in altre, per esempio di *quarta*, o di *quinta* maggiore, e minore; ma siccome ciò non interessa il Can- || tante che abbiamo preso ad istruire, così ci contentiamo d'indicare ciocchè s'è stabilito senza diffonderci sul perchè.

Canone a 3.

Sà de' tuoni maggiori non serve ci fermiamo; diciam delli mi no - ri, e

ciò che far dobbiamo. Non serve ci fermia - mo, nò nò, non serve nò.

A R T I C O L O I,

De' tuoni di terza maggiore,

64. Quan do si osservi, che ogni tuono di questa specie incomincia invariabilmente la scala dalla sillaba *do* (n. 61.), || si è osservato quel tanto, che è necessario a sapersi dal semplice Cantante; onde sù questi tuoni non ci fermeremo di più,

Canone a 5.

43



ARTICOLO II.

De' tuoni di terza minore.

65. Noi abbiamo già detto (n. 61.), che i tuoni di terza minore anno la loro scala, che incomincia dalle sillabe *re mi*, ec.: siccome dunque in ogni scala composta due volte ricorrer deve il semitono (n. 37.); è perciò necessario, che incomincj il tuono di terza minore da quella lettera, da cui ascendendo si venga a replicare il *mi*; ma questo è posto nell' *E. lamì*, & *B. mî*; dunque in una di queste deve cadere il primo *mî*. Se io incomincio la mia scala (si osservi nella Tavola I. la scala di *C. solfaut* naturale) dal *D. lasolrè*, il *mî* cade sicuramente in *E. lamì*; ma che? dopo il *F. faut*, prima che giunga all' altro *mî*, ossia al *B. mî*, debbo dire *sol*, *rè*, *mî*, ed in conseguenza fare il tuono di terza maggiore; ecco pertanto una scala parte in terza maggiore, e parte in terza minore. Acciò dunque si possa a piacimento continuare il tuono di terza minore, sarà necessario, che io incomincj la scala di questo dall' *A. lamirè*. In tal guisa cadranno i due *mî* in *B. mî*, ed in *E. lamì* sempre coll' intervallo di una voce, ed una semivoce fra la prima, e la terza, co-

me appunto esige il tuono, acciò sia di terza minore (Si osservi la prima scala, che qui sotto esibisco,). Ora essendo *A. lamirè* la sesta del tuono naturale di *C. solfaut* in terza maggiore, benissimo s' intende ciocchè dicesi da' Maestri, cioè che ogni tuono di terza minore non solamente dipende, ma nasce dalla sesta voce del tuono di terza maggiore.

66. Dunque quegli stessi accidenti, che stabilmente competono a' tuoni di terza maggiore, competeranno ancora a quelli di terza minore.

67. Qualche differenza però fra' primi, ed i secondi è notabile. In que' di terza maggiore la *settima* è invariabilmente maggiore (n. 45.); al contrario in questi si può mutare senza detrimento del tuono, su cui s' è formata la cantilena: anzi deve farsi minore quando dopo essa ci allontaniamo dalla corda, su della quale è stabilito il tuono: e solo si deve lasciar maggiore allorchè dopo la medesima an-

diamo incontro alla riferita nota fondamentale. Poco appresso ne dò un esempio pratico.

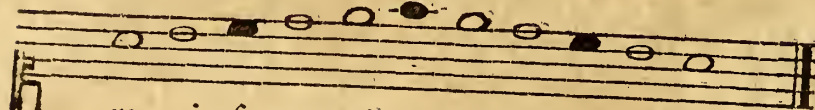
68. Inoltre non la sola *settima* dovrà essere maggiore quando di scala ci portiamo verso l'ottava (che si confonde colla prima del tuono) ma la *sesta* ancora dovrà accrescersi in tal caso di mezza voce, altrimenti essendo la *settima* maggiore, se tale non fosse ancora la *sesta*, da questa a quella vi sarebbe un salto di una voce e mezza.

69. Quando però dall'ottava vogliamo fare ritorno alla prima, da cui incominciassi la scala, tanto alla *settima* che alla *sesta* dobbiamo togliere gli accennati accidenti, mentre allora allontanandosi dall'ottava, venghiamo a discostarci dalla prima, cui l'ottava equivale.

70. Acciò il fin qui detto vieppiù si renda palpabile, non sarà che bene mostrarne ora gli esempj. Io prendo in primo luogo la scala di C. *solfaut* terza maggiore, e da essa ne formo la scala di A. *lamirè* terza minore, ma prima colla scala semplice (n. 31.), acciò si veda quant'è vero, che se niun accidente compete al tuono di terza maggiore, niuno parimenti conviene a quello di terza minore, che dal primo nasce (n. 65.).

E S E M P I O

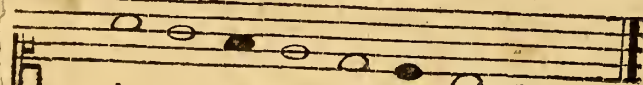
a b c d e f e d c b a.



re mi fa re mi fa la sol fa mi re.

= Discende nel grave fino alla sua ottava. =

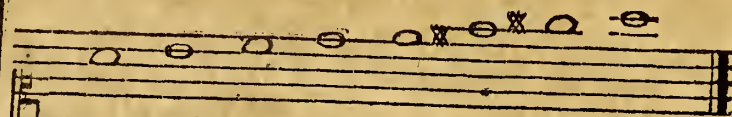
a g f e d c b a



la sol fa la sol fa mi re.

71. Ma se poi non contenti di aver formata la scala semplice, vorremo giugnere all'ottava dell'A. *lamirè* sopracuto, allora saranno necessari nell'ascendere i due \times , uno nella *sesta*, e l'altro nella *settima* (n. 67. e 68.), e si dovranno togliere nel discendere (n. 69.).

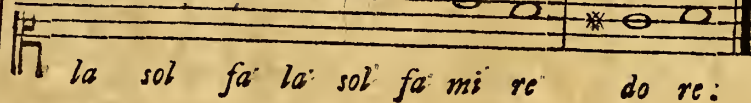
E S E M P I O



re mi fa re mi fa sol la



la sol la. (n. 77.)



la sol fa la sol fa mi re do re.

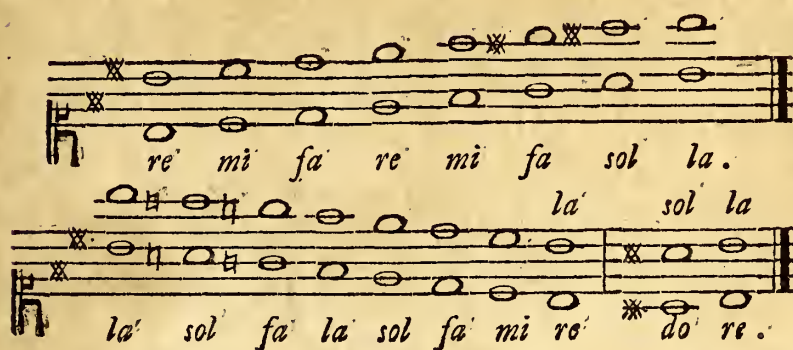
72. Il tuono dunque d'A. *lamirè* terza minore à relazione, e nasce da quello di C. *solfaut* terza maggiore. I seguenti esempj ci pongono parimenti sott'occhio le scale di tutti i tuoni in terza minore, e que' tuoni in terza maggiore da quali nascono. Io li ò posti collo stess' ordine, con cui abbiamo veduti nascere quelli di terza maggiore (n. 48. e 54.)



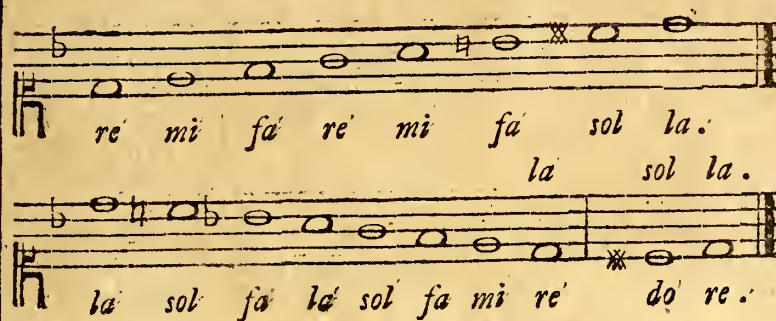
Scala in E. *lami* terza minore.
 A relazione con quella di G. *solreut* terza maggiore.



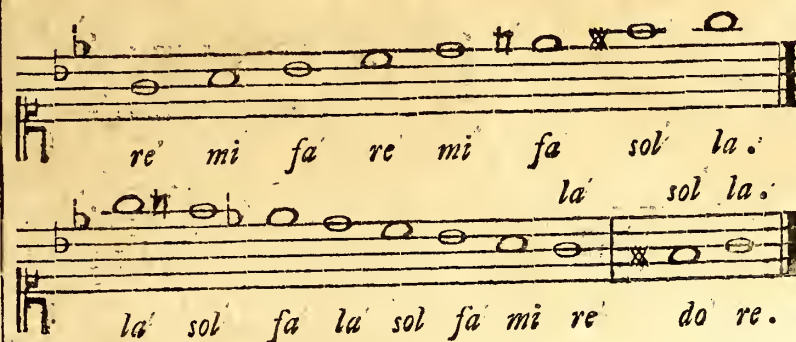
Scala in B. *mi* terza minore.
 A relazione con quella del D. *lasolre* terza maggiore.



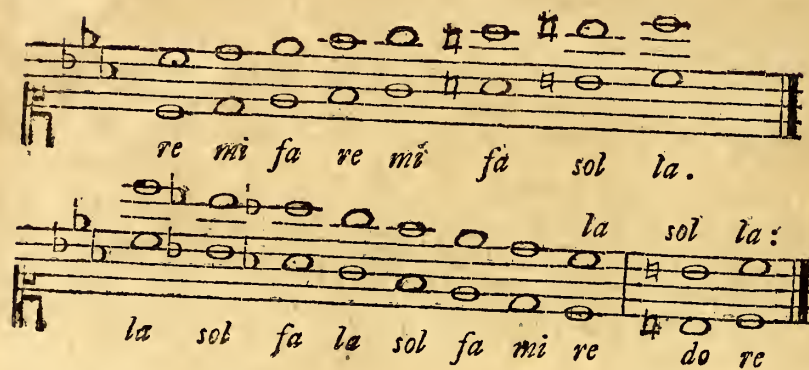
Scala in D. *lasolre* terza minore.
 A relazione con quella di F. *faut* terza maggiore.



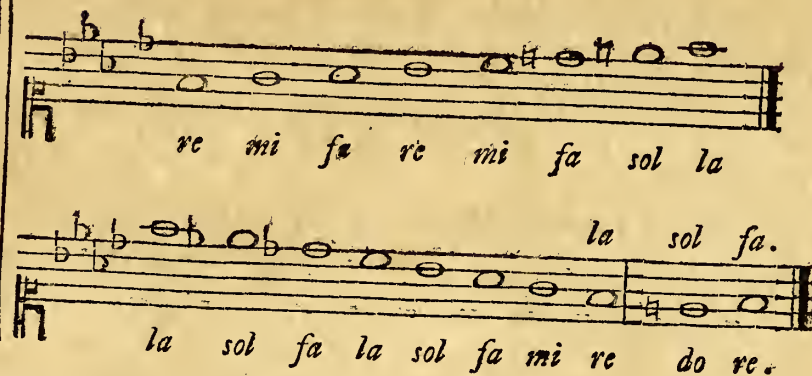
Scala in G. *solreut* terza minore.
 A relazione con quella di B. *fà* terza maggiore.



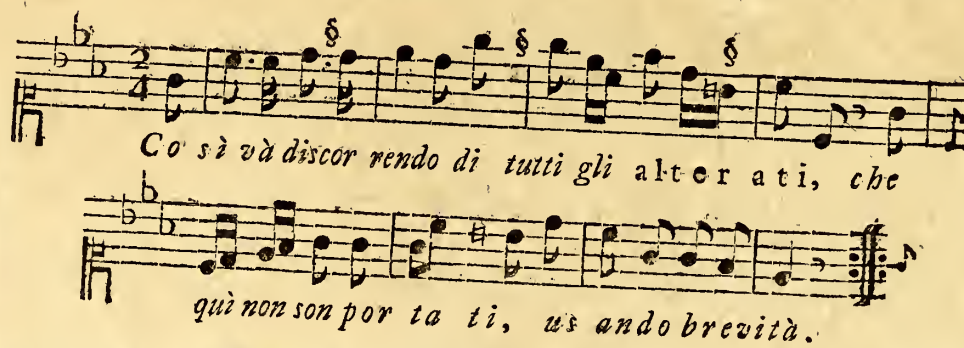
Scala di C. *solfaut* terza minore.
 A relazione con quella di E. *lafa* terza maggiore.



Scala in F. *faut* terza minore.
 A relazione con quella di A. *lafa* terza maggiore.



Canone a 4.



la Tav. seguente, in cui abbiamo insieme unito ciò che ap-
partiene al Canto fermo, ed al nostro Figurato, e si ve-
drà, che que' *nomi*, che dà alle *lettere* il primo per ra-
gione di sua *natura*, del *ti* quadro, e del *b. molle*, di cui
è suscettibile, li dà ancora il secondo per la variazione del
tuono, e della *chiave*.

G. solreut. *sol* per natura, - *re* per b. molle; ut per *h* quadro

Proprietà di natura, Alamirè. *la* per natura: *mi* per b. molle:
re per *ti* quadro — — — — —

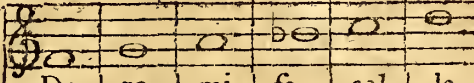
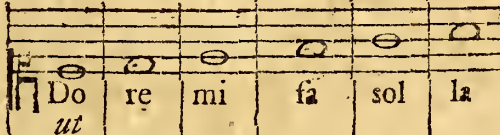


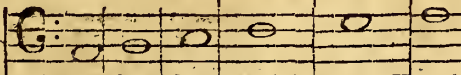
Proprietà di *h* quadro . B. fa *h* mi . fa per b. mol-
le : *mi* per *h* quadro -
C. solfaut . sol per b. mol-
le : *fa* per *h* quadro -
ut per natura - - - -

Proprietà di b. molle. D. lasolrè. *la* per b. molle: *sol* per quadro: *re* per natura — —

Proprietà di natura. E. lamì.
la per ti quadro:
mi per natura.

Sillabe

Lettere

<p>ut. <i>fa</i> per natura -- <i>ut</i> per b. molle</p> <p>olreut. <i>sol</i> per natura, - <i>re</i> per b. molle; ut per $\frac{1}{2}$ quadro</p>										 <p>Do re mi fa sol la</p> <p>ut</p>					
<p>mirè. <i>la</i> per natura: <i>mi</i> per b. molle:</p> <p><i>re</i> per $\frac{1}{2}$ quadro</p>										 <p>Do re mi fa sol la</p> <p>ut</p>					
<p><i>à</i> $\frac{1}{2}$ mi. <i>fa</i> per b. molle: <i>mi</i> per $\frac{1}{2}$ quadro-</p> <p>solfaut. <i>sol</i> per b. molle: <i>fa</i> per $\frac{1}{2}$ quadro</p> <p>per natura</p>										 <p>Do re mi fa sol la</p> <p>ut</p>					
<p>olrè. <i>la</i> per b. molle: <i>sol</i> per $\frac{1}{2}$ quadro:</p> <p><i>e</i> per natura</p>										 <p>Do re mi fa sol la</p> <p>ut</p>					
 <p>Do re mi fa sol la</p> <p>ut</p>										<p>nomi nomi nomi</p>					
Do	re	mi	fa	sol	la										
o															
ut			nomi	nomi	nomi										
C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd

Canone a 3.

Se tu non sai mi fa re, non sai neppur can-
ta - re, neppur canta - - - re.

CAPITOLO ULTIMO.

Del modo facile di solfeggiare in ogni tuono.

74. Dove trovasi il \sharp *diesis* ivi il *m*, e dove il \flat *molle* doversi dir *fa*, già l'abbiamo di sopra osservato (n. 46.); ma essendo 12. i tuoni (n. 50.), ed in undici d'essi ritrovandosi o uno, o più \sharp , o uno, o più \flat *molli* (n. 54. e 57.): dippiù dandosi gli accidenti estranei al tuono (n. 56.), e dandosi quelli, che al tuono convengono di *terza minore* (n. 67., e seguenti): e dovendosi finalmente una scala formare per i tuoni di *terza maggiore*, un'altra per quelli di *terza minore* (n. 61. e 62.); qual confusione orribile non si produrrà mai nel capo dello Studente, se secondo tutte queste variazioni egli dovrà mutare lettura? Egli si troverà senza filo in un Laberinto più intralciato di quello Cretense:

Ma pure a fronte di tante difficoltà un buon metodo supera ogni confusione. Ecco dunque il filo d'Arianna per uscire da ogni impaccio.

75. *Regola 1.* ∞ . O il tuono sia in *terza maggiore*, o sia in *terza minore*, la lettura della scala è la stessa. E

perchè? Perchè gli accidenti che competono a' tuoni di *terza maggiore*, competono ancora agli altri (n. 66.); in conseguenza la stessa lettura (n. 70.).

76. *Regola 2.* ∞ . Ma essendo accidentata la *sesta*, e la *settima* nel tuono di *terza minore* (n. 67. e seguenti), come si dovranno leggere? Come se non vi fossero i \sharp *diesis*; mentre non essendovi stabilmente, mutandone la lettura, ne nascerebbe confusione; basterà dunque che intuonando le note, si accrescano di mezza voce.

77. *Regola 3.* ∞ . Negli esempj precedenti di *terza minore* (n. 71. e 72.) al fine d'ogni scala si sono aggiunte due note co' nomi di *do*, *re* sotto, e *sol*, *la* di sopra, acciò s'intenda, che dovendosi toccare o di scala, o di salto la nota accidentata posta immediatamente sotto la prima del tuono, è in arbitrio del Cantante darle de' due accennati qual nome più gli piace.

Regola 4. ∞ . Circa gli accidenti, che non appartengono essenzialmente al tuono (n. 56. e 58.) si osservi la regola

seconda (n. 76.), cioè non si muti lettura di note; solo le accidentate si accrescano, o si diminuiscano di mezza voce secondo che anno il \sharp *diesis*, o il \flat *molle*.

79. Regola 5. *m.* La lettura di 12. tuoni in terza maggiore tutti fra loro diversi si riduce a saper leggere il solo tuono di *C. solfaut*, ma in sette chiavi.

Ciò non si può sufficientemente spiegare a parole; e perciò è poste le due Tavole III. e IV. in fondo di questa prima parte, una delle quali mi dà le sette chiavi colle rispettive scale naturali, e l'altra di rimpetto le medesime sette chiavi con assegnare a ciascuna i 12. tuoni (non si computa il naturale che stà nell'altra tavola) de' quali è suscettibile: m'indica inoltre come due tuoni si riducano ad un solo: e finalmente in qual chiave debba trasportare il suo solfeggio chi canta, quando avendo degli accidenti li vuol evitare.

Io per esempio canto il Basso, e trovo nella mia chiave un \sharp *diesis*, oppure sei \flat *molli*. Osservo la colonnetta quarta; nella cui nicchia superiore v'è scritto *Basso*: vedo dipoi nel primo spartimento la sua chiave con un \sharp *diesis*, e sei \flat *molli*; sicchè conchiudo, che questi accidenti formano lo stesso tuono di *G. solreut*; e siccome trovo scritto, che in questo caso il *Basso legge il Soprano* mi pongo a leggere il mio solfeggio come se la mia chiave fosse di Soprano, e non fosse alterata da verun accidente. Figuriamo ora, che la mia parte sia di Tenore, trovo che nell'accennato tuono il *Tenore legge il Basso*, ed io leggo il mio solfeggio nella chiave di Basso senz'ombra di accidenti. Si può dare cosa più facile? Lo stesso discorso facciasi di tutte le altre chiavi.

80. Queste sono le difficoltà orribili, che seco porta il *Setticlavio*. *Risum teneatis amici*. Ci spiace quasi di aver incominciato questo trattato con un certo tuono difficile pieno di sostenutezza come si dovessero spiegare i teoremi più astrusi di Archimede, e gl'intrigati problemi di Pappo, quando che ora temiamo d'essere motteggiati coll'acuto sale del *parturient montes, nascetur ridiculus mus*. Ma cosa si à a fare? Abbiamo contro tutta la crocitante turba de' facili Maestri, che invaghiti da non sò qual seducente facilità d'insegnare, vorrebbero dare il bando a tutti gl'

insegnamenti antichi. Essi credono di poter assuefare il Cantante ad intuonare senza difficoltà e note naturali, e note accidentate, o col \sharp , o col \flat *molle* senza variar mai la scala naturale: un *do* per essi diviene *mi*, diviene *fa*, diviene quel che essi bramano: e siccome fanno solfeggiare i loro Scuolari sempre coll'accompagnamento del clavicembalo, ed essendo facilissimo che un buon orecchio prenda quella stessa intuonazione che ode rumoreggiare nel suo timpano; così si persuadono, che senza tanti misterj musicali ottimamente cantar si possa anche senza strumento veruno. Ma quanto mai vanno eglino errati! E' troppo chiaro, che assuefatto il Cantante ad intuonare con una determinata voce il *mi*, a caso soltanto, oppure a tentone, darà la stessa voce al *fa*. Ragione è questa troppo evidente; ma diviene ancor più forte, qualora un'occhiata diasi all'esperienza. Io non vuo' dire, che pochi presentemente danno una giusta intuonazione alle note. Se questo fosse, il pessimo metodo d'insegnare ne sarebbe fuor di dubbio la vera cagione: mi contenterò soltanto d'asserire con franchezza, che quanti anno appreso a cantare con questo sconcertatissimo metodo, tuttodì si esperimentano inimici giurati di Giove: egli tuona, ed essi stonano. Chi mi vuol negare questo fatto dia un'occhiata alla propria coscienza, e mi sappia dir poi se parlo di buona fede.

I migliori Maestri adunque ritenendo invariabilmente l'uso del *Setticlavio* anno adottati due sistemi, che poco fra loro differiscono, e che qualora sieno ragionevolmente insegnati, riescono ambidue utilissimi. Il primo, ossia il più antico, è quello di cui dicesi inventore Guido Aretino, e di cui finora abbiamo fatto parola; onde se avvertasi, che egli fu inventato pel canto fermo, acciò nel *semituono* cadessero costantemente le due sillabe *mi*, e *fa*, è superfluo il parlarne più diffusamente.

L'altro, ossia il moderno, è quello che dicesi del *si*, valadire egli alle usuali antichissime sei sillabe aggiunge la settima, che chiama *si*, e dice *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, e crede in tal maniera di scemare moltissimo la difficoltà delle *mutazioni*.

E' egli buono questo nuovo metodo di solfeggiare? O' detto già che sì. Ma qual' è poi il migliore? L' antico, o il moderno? Certo se dovessi farmi trasportare da quella naturale inclinazione, che il clima stesso ci dona, io sarei pel moderno, poichè nato in Italia detta per antonomasia dal divino Dante il bel Paese del *sì*, non posso non sentirmi trasportato per un sistema, che si spesso mi fa risuonare in bocca il dolce *sì*; mappure semmai saltasse in capo al buon Padre Apollo di far mè un gran Musico, io sarei sempre, senza pregiudizio del Moderno, pel sistema antico.

In fatti io non vi scorgo nel moderno quella tanto decantata facilità, che i nuovi Maestri si prefigono. Se cantare si dovesse sempre in tuono naturale, e senz' alcuno ancora di quegli *accidenti*, che non appartengono al tuono, il sistema del *sì* ci avrebbe appianata la più disastrosa via musicale; ma siccome il cantare senz' alcun accidente nè fondamentale, nè accidentale non è poi molto frequente; così debbono ancora i Moderni bene spesso far uso delle odiate mutazioni. Almeno dunque, dirà taluno, giova questo nuovo metodo nella scala naturale. Sì, anch' io il concedo, ma si osservi se questo picciol vantaggio può sostenere con qualch' equilibrio il confronto della confusione, che egli per altra parte ci arreca. Diasi un' occhiata alla Tav. V. In quella ò esposti li salti, che sono più frequenti nel solfeggio. Se mi servo del metodo antico, io nello stesso salto di *terza*, *quarta*, ec. proferisco invariabilmente le stesse sillabe. Si osservi la Tav. VI. Al contrario, quando adottar voglia il sistema del *sì*, quasi di continuo negli stessi salti proferir

debbo sillabe diverse. Or siccome è troppo naturale, che alle sillabe stesse noi abbiamo affissa una data intuonazione, così è facilissimo intuonare i medesimi salti colle medesime sillabe, ed è all' opposto molto difficile intuonare lo stesso salto con sillabe diverse.

Ciò non ostante se queste forti ragioni non persuadono, io dirò di avere finora esposto quel sistema, che io stesso ò appreso, e che niuno finora à saputo sodamente dimostrare o incomodo, o cattivo. Lasciamo però tali brighe, giacchè tutte le dimostrazioni più evidenti, l' istessa unità della ragione non potrà mai impedire, che *unusquisque abundet in sensu suo*: a me basta, che il Setticlavio non sia quel divin libro, che vide chiuso con sette sigilli l' Estatico di Patmos.

Siccome quasi in ogni scienza, che poi riducesi a pratica, nulla giova quella senza un continuato esercizio: e la Musica più forse di ogni altra tende al sensibile, ed in conseguenza al pratico; così affine di esercitare con piacere i Principianti ò composte le seguenti parti, dalle quali ricaverassi l' applicazione di quanto finora fu detto in astratto.

Acciò per altro questa mia operetta rendasi universale anche a dispetto dei due sistemi, delle *mutazioni* cioè, e del *sì*, ò stimato bene di proporre tanto nelle scale, quanto nell' esercizio sopra le sette chiavi l' una, e l' altra lettura. Chi crederà opportuno d' insegnare allo Scuolaro secondo il metodo antico vi rinverrà le *mutazioni*: chi al contrario vorrà istruirlo secondo il moderno troverà esposto anche il solfeggio col *sì*.

46

Canone a 4.

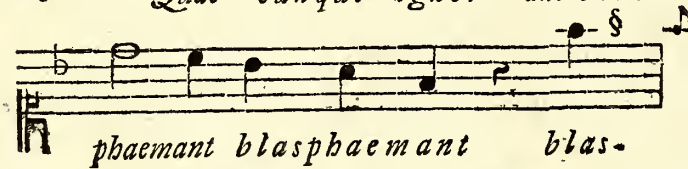
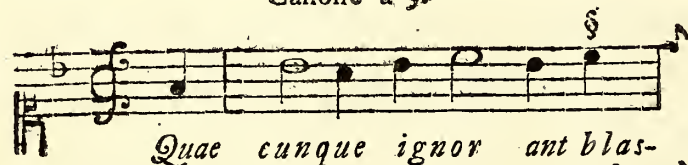
§

Qui finisce la Teorica. Or preparati alla

prattica; ma quest'è la parte istorica.

sprezza o g. n' u n' quel che non sà.

Canone a 3.



I N D I C E

DELLE SEZIONI, CAPITOLI, ED ARTICOLI.

Definizioni de' termini musicali . -- pag. 6.
Indice delle Figure musicali . --- pag. 9.
Indice de' Segni musicali . ---- pag. 10.
Indice de' Tempi musicali . -- pag. 14.

SEZIONE I.

CAP. I.

Del Setticlavio . ----- pag. 19.

CAP. II.

Della lettura delle note , ossia del
Solfeggio . ----- pag. 22.

SEZIONE II.

CAP. I.

De' Tuoni . ----- pag. 25.

CAP. II.

Della variazione del tuono per gli
Accidenti . ----- pag. 29.

Art. I.

Della variazione del tuono per la
quarta alterata col \sharp diésis . pag. 30.

Art. II.

Della variazione del tuono per la
settima alterata col b. molle . pag. 32.

CAP. III.

De' tuoni in specie . ----- pag. 33.

Art. I.

De' tuoni di terza maggiore . -- pag. 34.

Art. II.

De' tuoni di terza minore . -- pag. 35.

CAP. ULTIMO

Del modo facile di solfeggiare in
ogni tuono , ----- pag. 40.

I N D I C E

D E' N O M I.

A

Accidenti nella musica quali, e quanti sieno, e gli effetti, che producono pag. 17. n. 18. e seguenti. Qual' ordine essi tengano per istabilire il tuono p. 28. n. 51. Quando non istabiliscano il tuono p. 28. n. 52.
Appoggiature p. 12. n. 9. alla pag. 10.

B

Battuta p. 13. n. 12. Sue divisioni: Ivi n. 13. e seguenti.
B. molle. V. *Accidenti*.
B. quadro. V. *Accidenti*. Qual' effetto produca ne' tuoni p. 32. n. 60.

C

Chiavi p. 18. n. 25. Loro figure, nomi, distinzione, ed ordine. p. 19. n. 26. e seguenti.
Corona p. 11. n. 9. alla pag. 10.

D

Diesis. V. *Accidenti*.

E

Enarmonico. V. *Diesis*. Effetto che produce p. 18. n. 22.

F

Figure della musica pp. 8. e 9. nn. 7. e 8.

L

Legatura p. 11. n. 9. alla pag. 10.
Lettere p. 7. n. 3.
Linee del rigo musicale p. 8. n. 6.

M

Mostra p. 10. n. 9.
Musica p. 6. n. 2.
Mutazioni di quarta, e di quinta p. 23. nn. 38. e 39.

N

Nomi p. 7. n. 3.
Nota V. *Figure*.

P

Pause p. 9. n. 8.
Presa p. 10. n. 9.
Punto p. 10. n. 9.

Q

Quarta del tuono. Sue qualità p. 26. n. 42. e seguenti. Alterata che sia, qual'

effetto produca p. 30. n. 54.

R

Rigo musicale p. 8. n. 6.
Ritornello p. 10. n. 9.

S

Scala, e sua distinzione p. 22. nn. 31. e seguenti. Da quali lettere debba incominciare p. 23. nn. 38. e seguenti.
Segni, e loro spiegazioni p. 10. n. 9.
Semi-tuoni compresi nelle scale p. 23. nn. 34. e seguenti.
Settima del tuono. Sue qualità p. 26. nn. 42. e seguenti. Alterata che sia, qual' effetto produca p. 32. n. 57.
Solfeggio. Modo facile per eseguirlo in ogni tuono p. 40. n. 74.
Sillabe p. 7. nn. 3. e 4.
Stanghetta p. 10. n. 9.

T

Tavola I. sua dichiarazione p. 30. n. 54.
Tavola II. sua dichiarazione p. 32. n. 57.
Tavola III. e IV. loro dichiarazione p. 41. n. 79.
Tavola V. e VI. loro dichiarazione p. 41. n. 80.

Tem-

Tempo. p. 13. n. 10. Suo significato p. 18. n. 24. Sue divisioni p. 13. n. 16. Loro segni distintivi pp. 13. 14. 15. 16. 17. n. 17.

Tuono. Sua definizione p. 18. n. 24. V. ancora p. 25 n. 41. Variato che sia, quale sarà il nuovo p. 27. n. 48. Di quante sorta egli è p. 27. nn. 49. e

seguenti. Suddivisione de' tuoni in due specie p. 33. nn. 61. e 62. Come si distinguano quelli di terza maggiore da quelli di terza minore pp. 34. e 35. nn. 64. e 65. Ogni tuono di terza minore nasce da qualcuno di terza maggiore pp. 34. e 35. nn. 64. e 65. Quale fra gli uni, e

gli altri differenza vi passi p. 35. nn. 67. e *seguenti*. Esemplj pratici de' medesimi p. 36. nn. 70. e *seguenti*. *Variatione del tuono* per gli accidenti in genere p. 29. n. 53. Per la quarta alterata col \sharp diesis p. 30. n. 54. Per la settima alterata col b. molle p. 32. n. 57.

FINE DELLA PRIMA PARTE.





		nuovo 4. ^a \times tuono	nel discendere 4. ^a \times t.	
Tuono di C. solfaut		fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	in ogni modo ci rende stabi- le il seguente.
Tuono di G. solreut	1.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabile il seguente.
	2.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabile il seguente.
Tuono di D. lasolrè		fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabile il seguente.
Tuono di A. lamirè	3.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabi- le il seguente.
Tuono di E. lami	4.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabile il seguente.
Tuono di B. mi	5.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabi- le il seguente.
Tuono di F. faut	6.	fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa.	ci rende stabi- le il tuono di C. solfaut die- sis.

Tuono di	7. ^a b	nuovo tuono	nell' ascendere	in ogni modo ci rende stabi- le il seguente.
C. solfaut	C D E F G a b c. sol fa mi re do		fa re mi fa mi.	
1. b molle F. faut	F G a b c d e f. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il seguente.
2. B. fa.	b c d e f g aa bb. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il seguente.
3. E. lafa.	E F G a b c d e. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il seguente.
4. A. lafa.	a b c d e f g aa. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il seguente.
5. D. lafa.	D E F G a b c d. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il seguente.
6. G. fa.	G a b c d e f g. sol fa mi re do	n. tuono	fa re mi fa mi.	ci rende stabi- le il tuono di C. fa.

Soprano

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Contralto

Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Tenore

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Basso

Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Baritono

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Mezzo Soprano

Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Violino

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.



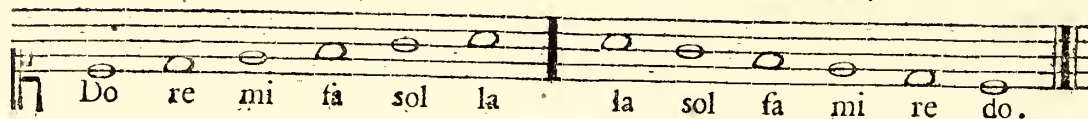
Soprano	Alto	Tenore	Basso	Baritono	Mez.Sop.no	Violino
Legge il Contralto	Legge il Baritono	Legge il Basso	Legge il Soprano	Legge il Violino	Legge il Tenore	Legge il Mezzo Soprano
il Baritono	il Violino	il Soprano	il Contralto	il mez. Soprano	il Basso	il Tenore
il Violino	il Mez. Soprano	il Contralto	il Baritono	il Tenore	il Soprano	il Basso
il mez. Soprano	il Tenore	il Baritono	il Violino	il Basso	il Contralto	il Soprano
il Tenore	il Basso	il Violino	il mez. Soprano	il Soprano	il Baritono	il Contralto
il Basso	il Soprano	il mez. Soprano	il Tenore	il Contralto	il Violino	il Baritono





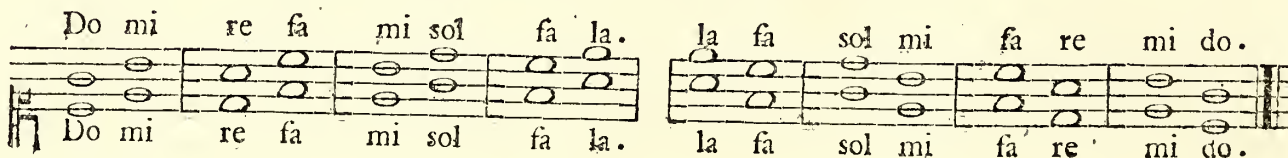
S I S T E M A A N T I C O .

ossia con mutazioni.

Scala
semplice.Scala
composta con
mutazioni.

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale,
i quali essendo composti dalli medesimi intervalli,
vengono perciò intunati dalle medesime sillabe.

Salti di terza.



Salti di quarta.



Salti di quinta.

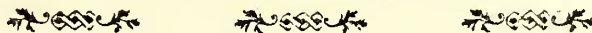
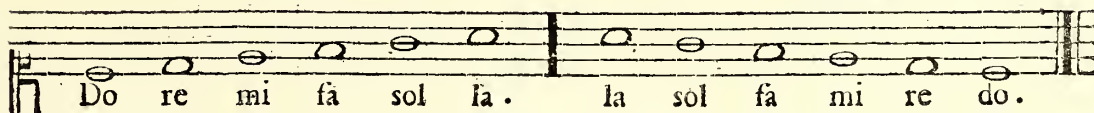


Salti di sesta.



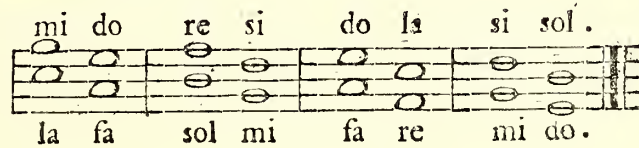
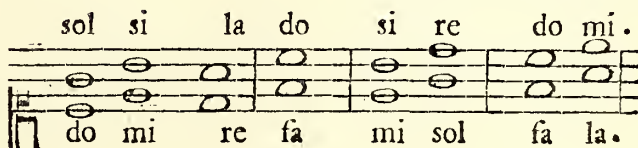
S I S T E M A M O D E R N O.

ossia senza mutazioni.

Scala
semplice.Scala
composta senza
mutazioni.

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale, i quali
benchè composti dalli medesimi intervalli, pure ven-
gono intonati con sillabe diverse.

Salti di terza.



Salti di quarta.



Salti di quinta.



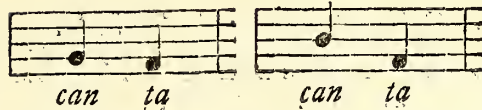
Salti di sesta.



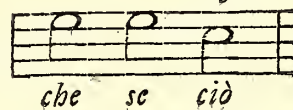
PARTE PRIMA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

FALLI: CORREZIONI:

Pag: 10. rigo 1. batt. 4.



Pag: 15. rigo 8. batt. 4.



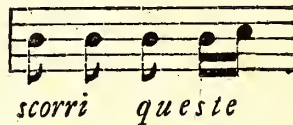
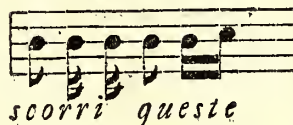
FALLI: CORREZIONI:



Pag: 11. rigo 1. batt. 4.



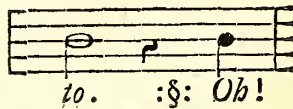
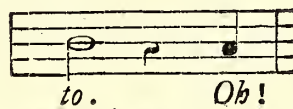
Pag: 18. rigo 3. batt. 1.



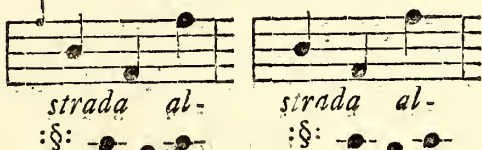
Pag: 12. rigo 3. batt. 4.



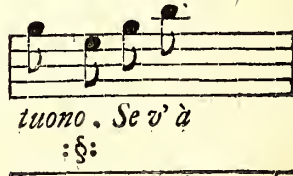
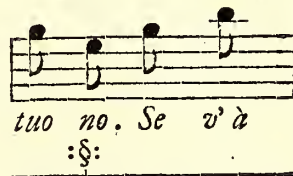
Pag: 18. rigo 5. batt. 4.



Pag: 12. rigo 5. batt. 1.



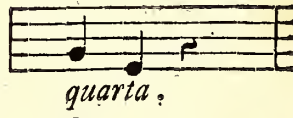
Pag: 29. rigo 1. batt. 4.



Pag: 14. rigo 1. batt. 3.



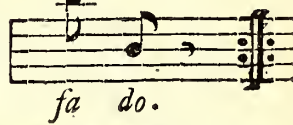
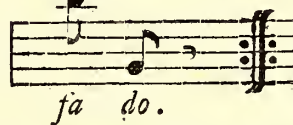
Pag: 31. rigo 3. batt. 1.



Pag: 15. rigo 3. batt. 4.



Pag: 33. rigo 4. batt. 2.



Pag: 40.
rigo 1.

Fallo -



Correzione -



ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,
ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

P A R T E II.

47

Canone a 4.



Denuo vo biscum vo biscum sum

IN ROMA MDCCLXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

P A R T E S E C O N D A .

S E R I E D E L L E S C A L E .

Canone a 3.

Le scale ti pre sento; ve di di star at tento di
star atten - to; che se le intuone - rai, bene tu cante -
rai, tu can te rai. Le Scale, sì le Scale, che
solo è ciò, che vale la voce ad intuonar.

Sopra l' accompagnamento del Basso.

Il *Basso*, che vien posto per accompagnamento alle seguenti *Scale*, e *Solfeggi*, sembrerà a taluno non esser egli il vero fondamento, che servir deve di base alla parte cantante sotto la quale vien collocato, trovandosi questo in varj luoghi scarso di quella necessaria armonia, e cantilena, o moto, che sembra naturale poter egli formare sotto la parte che accompagna. Come altresì farà specie trovarlo fornito d' una numerazione aliena da quella, che usualmente si pratica nelle date corde del tuono, sul quale s' aggira.

Cesserà per altro l' ammirazione, quando questo tale si farà a considerare la *proprietà*, ed *essenza* del *Canone*, il quale ricerca, che essendo egli formato a due, o più voci, una di queste debba sempre far base all' altre in ma-

niera tale, che fra loro abbiano a sostenersi senz' altro fondamento. Ammesso, e concesso questo principio, e dovendo nel nostro caso dare un ajuto d' accompagnamento col *Basso* a' seguenti *Canoni*, si è procurato formar di esso una nuova *base*, che sostenga ogni solfeggio, in qualunque maniera venga eseguito, cioè a solo, o con altre voci che formino il *Canone*, candogli un moto che sia cantabile, e fugga l' incontro d' uniformarsi con alcuna di esse voci.

Sopra tal riflesso dunque potrà dirsi essere il detto *Basso* un fondamento accessorio ad altro fondamento, che porta seco la parte che apparisce, venendo questa eseguita a più d' una voce.

Scala semplice colla corrispondenza dell' ottava.

Serve ancora alla lettura moderna.

§

Canone
a due.

Do re mi fa sol la sol fa mi re do

Do re mi fa sol la sol fa mi re do fa mi fa.

Pratica delle Mutazioni.

Canone
a due.

Do di 4.^a § di 5.^a

fa re mi fa do fa sol re mi fa do fa

re mi fa do fa la sol fa do fa mi la

sol fa do fa la sol fa fa re mi fa sol re mi fa fa re mi fa

la sol fa fa sol re mi fa mi la sol fa mi re do fa mi fa.

La stessa per la lettura moderna.

Canone

a due.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The melody consists of half notes: Do, re, mi, fa, do, fa, sol, la, si, do, sol, do. Fingering numbers (2, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 5, 6) are written below the notes in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody with half notes: re, mi, fa, do, fa, mi, re, do, sol, do, si, la, sol, fa. Fingering numbers (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5) are written below the notes in the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melody with half notes: do, fa, mi, re, do, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, do, re, mi, fa, mi, re, do, fa, sol, la, si. Fingering numbers (6, 5, 5, 6, 7, 5, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6) are written below the notes in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melody with half notes: do, si, la, sol, fa, mi, re, do, do, si, do. Fingering numbers (6, 5, 6, 7) are written below the notes in the lower staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Scala di Minime composta dalle notate Mutazioni colla corrispondenza dell'ottava al di sopra.

Canone

a due.

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol

re mi fa fa mi la sol fa la sol fa mi la

sol fa mi re do fa mi fa.

La medesima colla lettura moderna.

Canone

a due

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol
la si do do si la sol fa mi re do si la
sol fa mi re do do si do.

The musical score is written for two parts, labeled 'Canone a due'. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system contains the first two lines of the canon. The second system contains the next two lines. The third system contains the final two lines, ending with a double bar line. The melody is a simple diatonic scale: G-A-B-C-D-E-F-G. The bass line provides a harmonic accompaniment using chords and moving lines. Fingering numbers (1-6) are indicated above many notes. The piece concludes with a final cadence in G major.

Scala di Semiminime.

9

6

Canone

a due.

Scala di Semiminime, e Crome.

Canone

a due.

PARTE II.

B

La

La medesima col *Punto*.

[illegible]

La medesima che incomincia il Canone *dopo un quarto.*

Canone
a due.

3 5 6 5 6 6 5

Scala di Crome colla *Pausa*.

Canone
a due.

The musical score is written for two voices, labeled 'Canone' and 'a due.'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is a canon, with the second voice entering after the first. The notation includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 6). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La medesima framezzata da *Punti*, e *legature*.

11
Canone
a due.

La medesima, che incomincia il Canone dopo *un respiro*.

12
Canone
a due.

La medesima framezzata da *punti*, e *Legature*.

13.
Canone
a due.

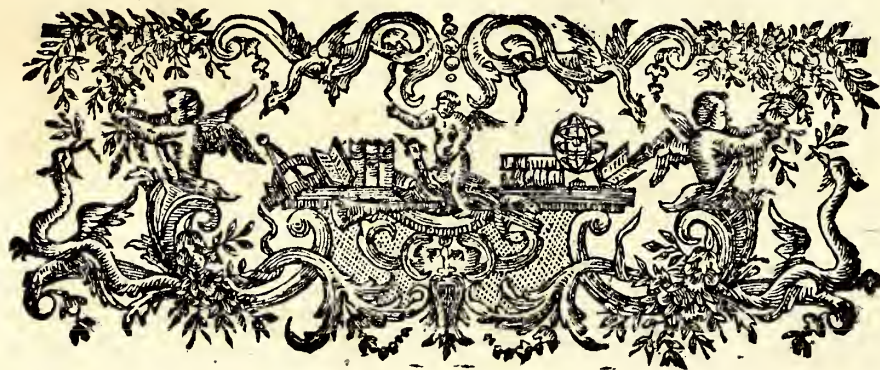
Scala di semicrome.

14
Canone
a due.

La medesima con *Pause*.

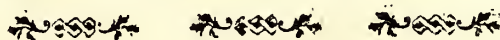
Canone

a due.



DELL'E SINCOPÌ.

Sincopa, o nota sincopata nella musica significa una nota, o figura partecipe di due parti di battuta, una in levare, l'altra in battere, e vice versa.



SCALA SINCOPATA.

16
Canone

a due.

Sca-

Scala sincopata di minor valore , con vario Tempo, e Pause.

M
Canone

a due.

The musical score is written for two voices, labeled 'Canone' and 'a due.'. It is in 2/4 time and features a syncopated minor scale. The notation includes various tempo and pause markings, such as '6 6', '5 5', '6 4 5', '9 8', '7 3', '6 5', '7 3', '7 3', '4 5', '7 3', '4 5', '5', '9 8', '7 4 5', '4 3', '7', '4 3', '4 5', '4 3', '4 3', '6 3', and '6'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a key signature change from C major to A minor. The second system includes a key signature change from A minor to C major. The third system includes a key signature change from C major to A minor. The fourth system includes a key signature change from A minor to C major. The fifth system includes a key signature change from C major to A minor. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

La medesima in vario modo, e senza Pause.

18.
Canone
a due.

La medesima con Sincopi di minor valore.

19.
Canone
a due.

Scale interrotte con variazione di Moto, e di Figure.

P R I M A.

Canone
a due,

S E C O N D A.

Canone
a due,

TER-

Q U A R T A.

Canone

a due.

The musical score is written for two staves, likely representing two voices or instruments. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The score consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The first system includes a measure with a '5' above the staff. The second system includes a measure with a '7' above the staff. The third system includes a measure with a '6' above the staff. The fourth system includes a measure with a '6' above the staff. The score is written in a clear, legible hand, typical of 18th or 19th-century musical notation.



Scala, che in ristretto riassume tutte le passate.



S E R I E D E L L I S A L T I .

Canone a 3.

Li Salti sono sei, di terza quarta, e quinta. La sesta è doppia, e finta, e
 ti darà da far. La settima è scabrosa, e bente ne avvedrai te ne avve-
 drai. L'ottava è faticosa è fatico — sa, ma facile a intonar. L'
 ottava sì l'ottava è faticosa, ma facile a intonar.

SALTI DI TERZA.

Canon

Canon

a due.

25

Canon
a due.

Handwritten musical score for 'Canon a due.' The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a '5' written above the staff at the beginning. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings '6', '7', '6', '6', '5', '7', and '6' written above the staff. A double bar line is present in the middle of the bottom staff, with an 'X' mark above it.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff uses a soprano clef (C1) and the bottom staff uses an alto clef (C3). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is written on the bottom staff. The music is in common time (C) and features a simple, folk-like melody. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bottom staff. The score is handwritten in ink on aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is written on the top staff, and the bass line is written on the bottom staff. The music is in common time (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is written in a simple, handwritten style.

SALTI DI QUARTA.

26
Canone

a due.

The musical score is written for two voices, labeled 'Canone a due.' It consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is a canon, with the second voice entering after the first. The first voice is marked with a '2' and a '4' at the beginning. The second voice is marked with a '6' and a '4' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some markings like '6', '5', '6', '5', '5', '6 5 6', '6', '6', '7' in the first system, and '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '5', '6', '6', '5', '6' in the second system. The third system has 'n6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '6', '5', '6', '6', '5', '6' and the fourth system has '6', '5', '6', '6', '6', '6', '6'.

Handwritten musical score on page 23, featuring four systems of staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 3, 4, 5, 6, and 8. The first system consists of two staves. The second system also consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The notation is in a single system, with the first staff of each system likely representing the right hand and the second staff representing the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

SALTI DI QUINTA.

Canonè

a due.

Canone
a due.

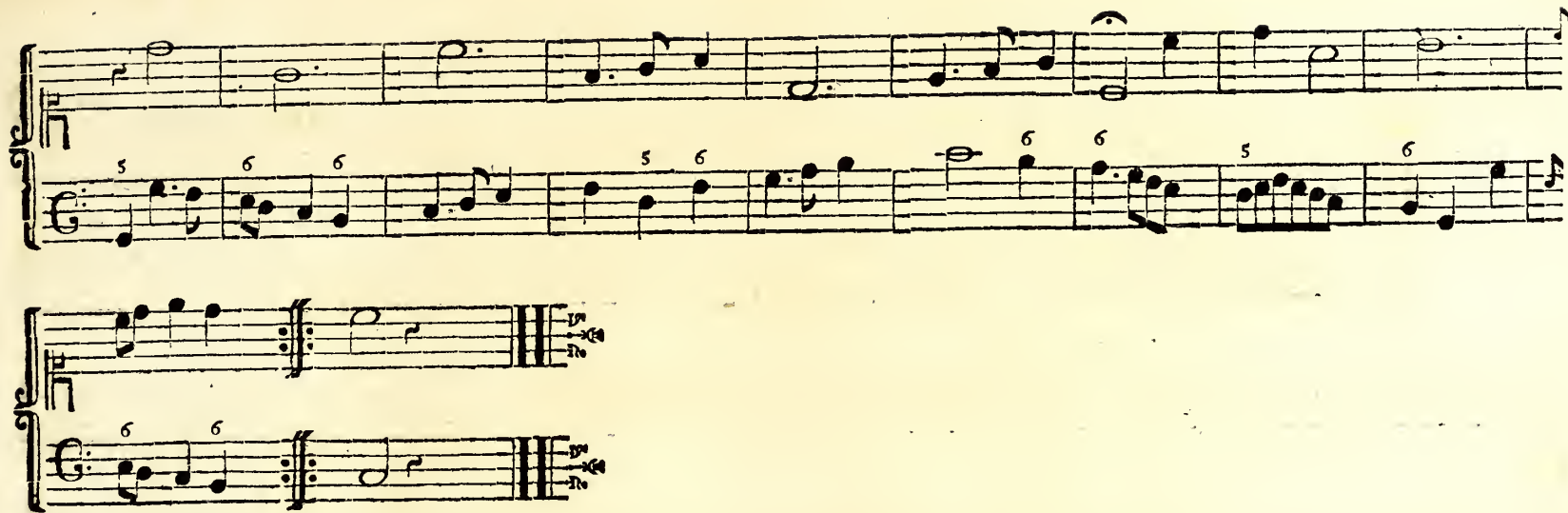
3/4

6 6 6 6 6 5 6

5 6 6 5 6 6 6 6 6 5 6

6 5 5 6 6 6 5

5 6 5 6 5 6



SALTI DI SESTA.

28

Canone

a due.

This musical score is for a two-part canon titled "SALTI DI SESTA". It is written for two voices, with the first part in the upper staff and the second part in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves, with the first two staves for the vocal melody and the last two for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is written in a soprano or alto clef, and the piano part is in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The lyrics "The Rose Tree" are written below the piano part. The score is handwritten in ink on aged paper.



SALTI DI SETTIMA.

Canone

a due.

This musical score is for a canon in two parts, titled "SALTI DI SETTIMA." The notation is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piano part features complex arpeggiated figures with frequent sixteenth and thirty-second notes, often marked with fingerings 5, 6, and 7. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

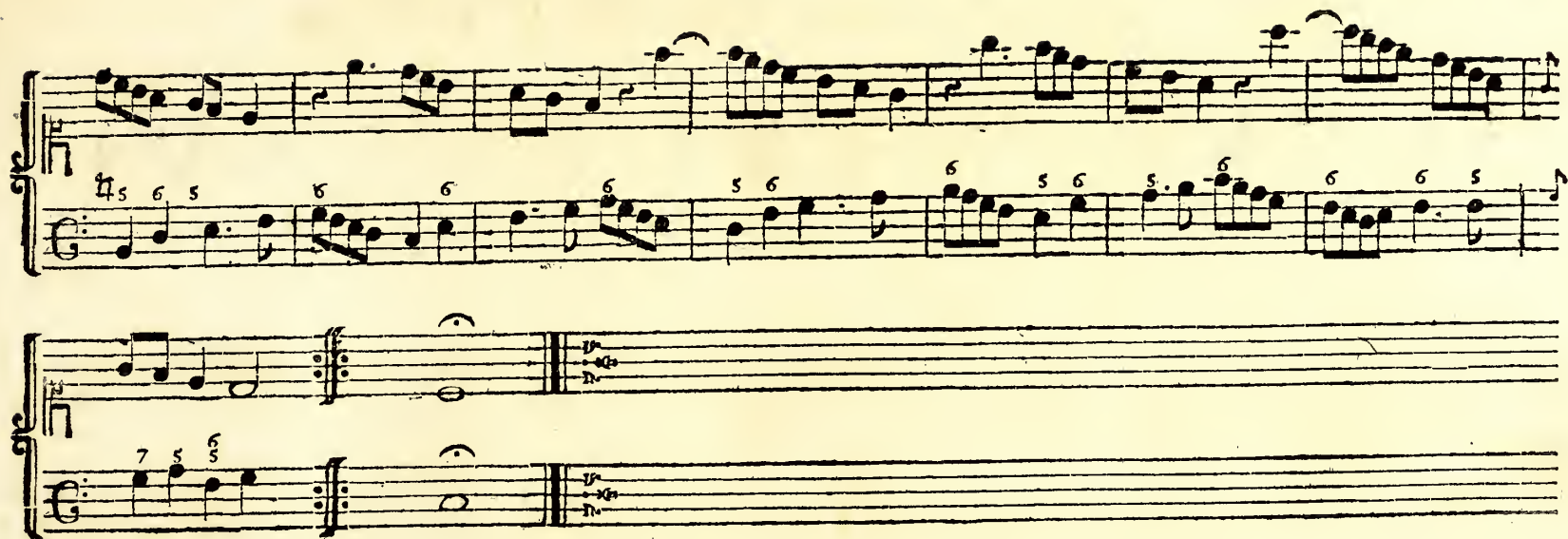


SALTI DI OTTAVA.

Canone

a due,

This musical score is for a canon in two parts, titled "SALTI DI OTTAVA." (Octave Jumps). The piece is in G major, 2/4 time, and consists of four systems of two staves each. The first staff of each system is the upper voice, and the second is the lower voice. The music is characterized by frequent octave jumps, indicated by the title and the numerical figures (5, 6, 7) placed above the notes. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.



PER LA PRATICA DELLE SETTE CHIAVI.

Sieguono quattordici Solfeggi col titolo di *Divertimenti* formati sopra le sette Chiavi, delle quali a sufficienza nella prima Parte fu trattato.

Indrizzati questi sono agli Studiosi, che nell'anziddette Chiavi vogliono ben fondarsi. Due per ogni Chiave se ne sono formati, quanto basta allo Studente per bene intendere colla pratica quel che si disse nei Cap. 1. e 2. della prima Parte sopra le stesse Chiavi. Il primo divertimento sarà in ogni Chiave il medesimo, portato però in diverso aspetto, sì per la variazione del Tempo, che per il vario scioglimento delle note, che ebbero luogo nello stesso una volta, Sul principio d'ogni Chiave, sopra la quale devesi cantare, si troverà la sua Scala naturale, e la Chiave del Soprano, che indica di quali, e quanti accidenti debba egli far uso nella medesima.

Il Basso d'accompagnamento è stabilito sopra il Tuono nel quale canta l'altra Parte, che si suppone di Soprano; che se mai volessero cantarsi da altra voce, potrà chi suona tras-

portare il detto Basso in quella data Chiave, che corrisponde agli Accidenti, i quali seco porta la Parte in tal caso Cantante; esempligrizia, nel primo Divertimento canta il Soprano nella sua Chiave naturale, ed il Basso parimenti suona nella sua; se questo avesse a servire per il Contralto, leggerebbe il Divertimento per un b. molle, dunque il Basso dovrebbe suonare nel Tuono di F, *faut*, fingendo che nel principio del suo rigo vi sia la Chiave del Soprano: Se cantar dovesse il Tenore, questo leggerebbe per due diesis, e fingendosi chi suona la Chiave del Mezzo-Soprano, viene ad eseguirlo nel Tuono del D, *lasolrè*. Se il Basso, leggerebbe questo per un diesis, e chi suona, servendosi della Chiave di Tenore, si troverà nel Tuono di G. *solreut*, ed ecco che ogni voce può eseguire tal Cantilena restando nel suo essere le stesse note, e commodè ad esse voci.

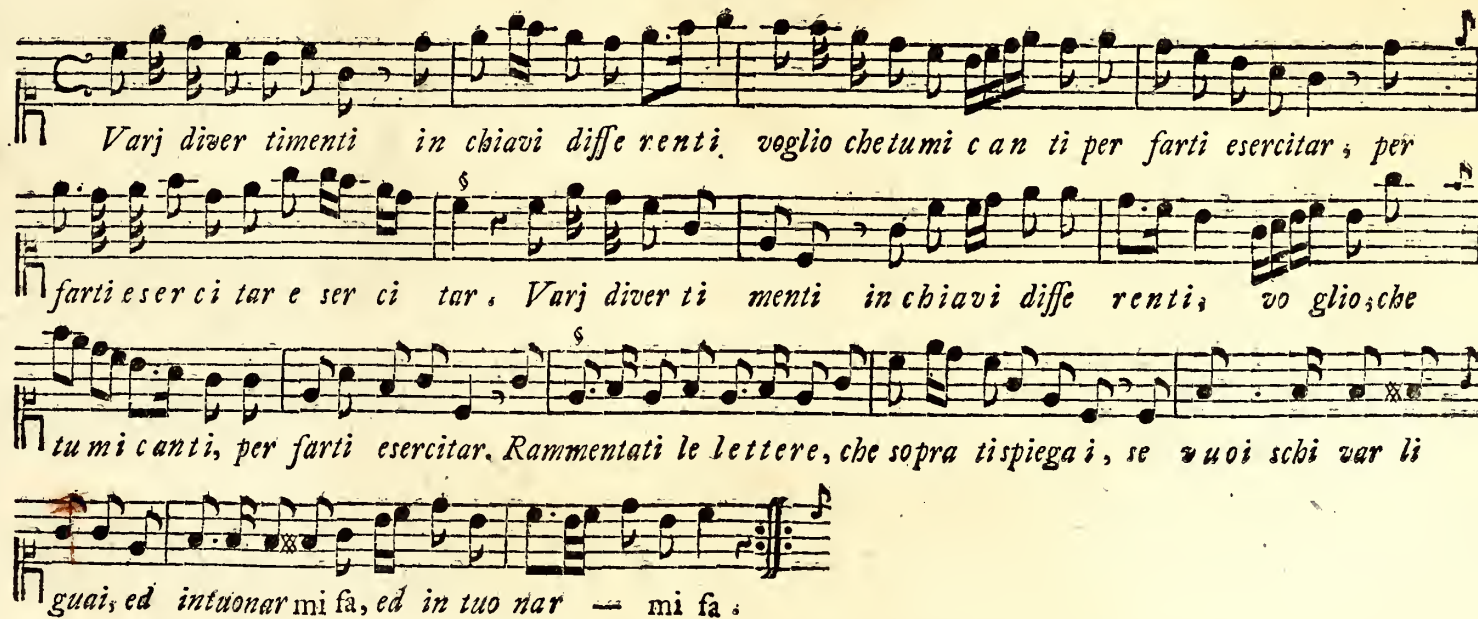
Quanto si è detto di questo primo Divertimento, s'intenda per tutti gli altri; come ancora per tutte le Cantilene, ossieno Solfeggi, che sono in quest'Opera.



DIVERTIMENTI

SOPRA LE SETTE CHIAVI.

CANONE A TRE.



Varj diver timenti in chiavi disse renti. voglio chetumi can ti per farti esercitar, per

farti eserci tar e ser ci tar. Varj diver ti menti in chiavi disse renti, vo glio, che

tu mi canti, per farti esercitar. Rammentati le lettere, che sopra ti spiega i, se vuoi schi var li

guai, ed intuonar mi fa, ed in tuo nar — mi fa.

D I V E R T I M E N T O P R I M O

S O P R A L A C H I A V E

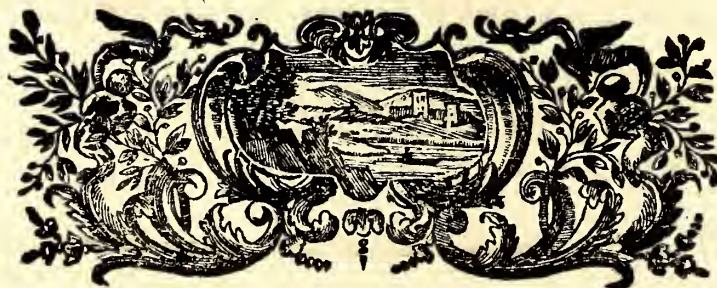

D E L S O P R A N O .

Scala con
mutazioni.

Fa

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa.

Fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do,



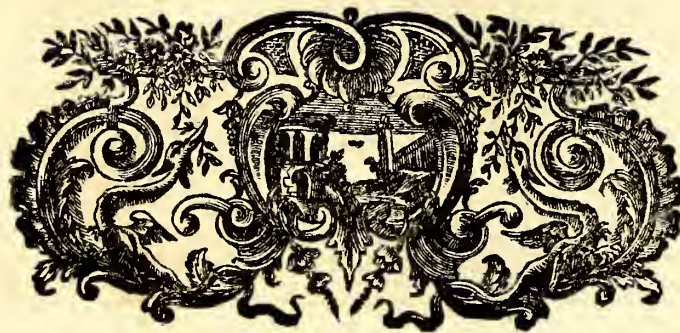
Canone

a due.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three systems of staves. The top system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The middle system also consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The bottom system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and fingerings.

DIVERTIMENTO SECONDO
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE
DEL SOPRANO.

Lettura
moderna.



32

Canone

a due.

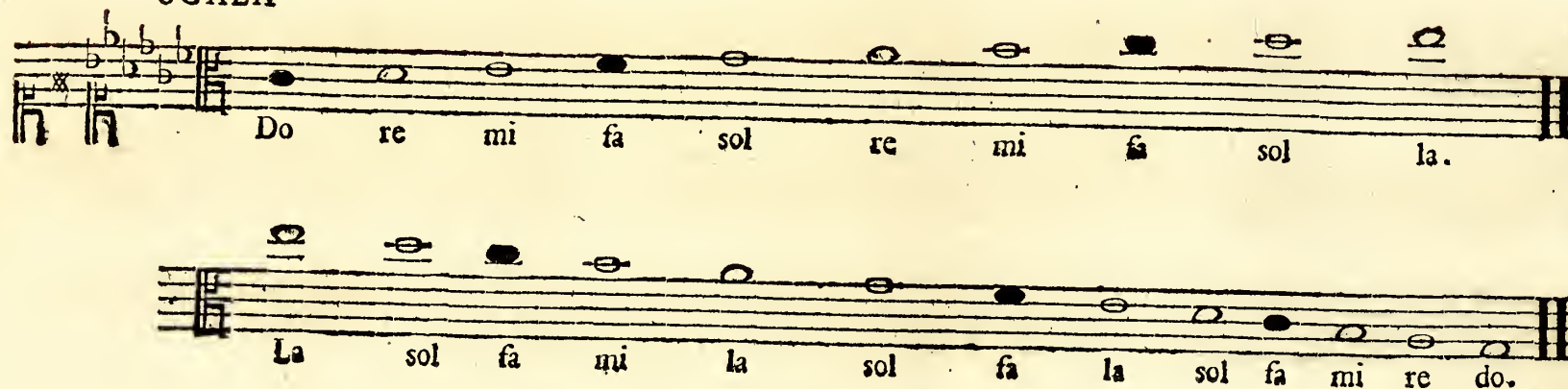
Handwritten musical score for a canon in G major, 2/4 time, for two voices. The score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part features a continuous arpeggiated bass line. The vocal line is a simple melody. The score ends with a double bar line and the word 'DI-'.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL CONTRALTO.

SCALA



Canone

aduc.

Handwritten number 33 in the top left corner.

The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#).

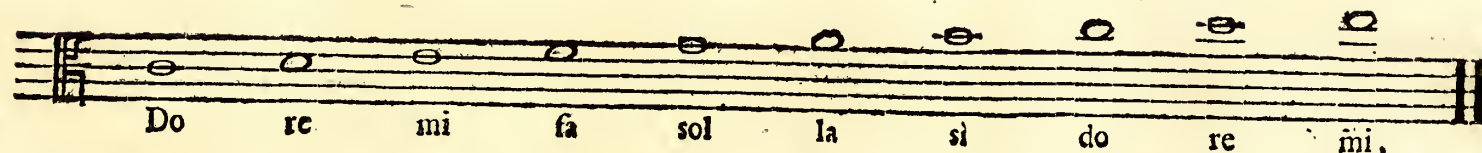
The first system shows the beginning of the piece with a treble staff and a bass staff. The bass staff has a 6-measure rest at the start. The second system continues the melody in the treble staff and the bass staff. The third system shows a continuation of the melody. The fourth system shows a continuation of the melody. The fifth system shows a continuation of the melody. The sixth system shows a continuation of the melody. The seventh system shows a continuation of the melody. The eighth system shows a continuation of the melody. The ninth system shows a continuation of the melody. The tenth system shows a continuation of the melody. The eleventh system shows a continuation of the melody. The twelfth system shows a continuation of the melody. The thirteenth system shows a continuation of the melody. The fourteenth system shows a continuation of the melody. The fifteenth system shows a continuation of the melody. The sixteenth system shows a continuation of the melody. The seventeenth system shows a continuation of the melody. The eighteenth system shows a continuation of the melody. The nineteenth system shows a continuation of the melody. The twentieth system shows a continuation of the melody. The twenty-first system shows a continuation of the melody. The twenty-second system shows a continuation of the melody. The twenty-third system shows a continuation of the melody. The twenty-fourth system shows a continuation of the melody. The twenty-fifth system shows a continuation of the melody. The twenty-sixth system shows a continuation of the melody. The twenty-seventh system shows a continuation of the melody. The twenty-eighth system shows a continuation of the melody. The twenty-ninth system shows a continuation of the melody. The thirtieth system shows a continuation of the melody. The thirty-first system shows a continuation of the melody. The thirty-second system shows a continuation of the melody. The thirty-third system shows a continuation of the melody. The thirty-fourth system shows a continuation of the melody. The thirty-fifth system shows a continuation of the melody. The thirty-sixth system shows a continuation of the melody. The thirty-seventh system shows a continuation of the melody. The thirty-eighth system shows a continuation of the melody. The thirty-ninth system shows a continuation of the melody. The fortieth system shows a continuation of the melody. The forty-first system shows a continuation of the melody. The forty-second system shows a continuation of the melody. The forty-third system shows a continuation of the melody. The forty-fourth system shows a continuation of the melody. The forty-fifth system shows a continuation of the melody. The forty-sixth system shows a continuation of the melody. The forty-seventh system shows a continuation of the melody. The forty-eighth system shows a continuation of the melody. The forty-ninth system shows a continuation of the melody. The fiftieth system shows a continuation of the melody. The fifty-first system shows a continuation of the melody. The fifty-second system shows a continuation of the melody. The fifty-third system shows a continuation of the melody. The fifty-fourth system shows a continuation of the melody. The fifty-fifth system shows a continuation of the melody. The fifty-sixth system shows a continuation of the melody. The fifty-seventh system shows a continuation of the melody. The fifty-eighth system shows a continuation of the melody. The fifty-ninth system shows a continuation of the melody. The sixtieth system shows a continuation of the melody. The sixty-first system shows a continuation of the melody. The sixty-second system shows a continuation of the melody. The sixty-third system shows a continuation of the melody. The sixty-fourth system shows a continuation of the melody. The sixty-fifth system shows a continuation of the melody. The sixty-sixth system shows a continuation of the melody. The sixty-seventh system shows a continuation of the melody. The sixty-eighth system shows a continuation of the melody. The sixty-ninth system shows a continuation of the melody. The seventieth system shows a continuation of the melody. The seventy-first system shows a continuation of the melody. The seventy-second system shows a continuation of the melody. The seventy-third system shows a continuation of the melody. The seventy-fourth system shows a continuation of the melody. The seventy-fifth system shows a continuation of the melody. The seventy-sixth system shows a continuation of the melody. The seventy-seventh system shows a continuation of the melody. The seventy-eighth system shows a continuation of the melody. The seventy-ninth system shows a continuation of the melody. The eightieth system shows a continuation of the melody. The eighty-first system shows a continuation of the melody. The eighty-second system shows a continuation of the melody. The eighty-third system shows a continuation of the melody. The eighty-fourth system shows a continuation of the melody. The eighty-fifth system shows a continuation of the melody. The eighty-sixth system shows a continuation of the melody. The eighty-seventh system shows a continuation of the melody. The eighty-eighth system shows a continuation of the melody. The eighty-ninth system shows a continuation of the melody. The ninetieth system shows a continuation of the melody. The ninety-first system shows a continuation of the melody. The ninety-second system shows a continuation of the melody. The ninety-third system shows a continuation of the melody. The ninety-fourth system shows a continuation of the melody. The ninety-fifth system shows a continuation of the melody. The ninety-sixth system shows a continuation of the melody. The ninety-seventh system shows a continuation of the melody. The ninety-eighth system shows a continuation of the melody. The ninety-ninth system shows a continuation of the melody. The hundredth system shows a continuation of the melody.

40
DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE.

DEL CONTRALTO.

Lettura
moderna.



34
Canone

a due.

Handwritten musical score for 'Canone a due.' The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex, interlocking melodic structure with numerous accidentals and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above or below notes. Some notes are marked with a double cross (XX). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL BARITONO.

SCALA



35

Canone

a due.

Musical score for 'Canone a due' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part includes various fingering and articulation markings such as '6 6 5', '5 6 6 5', '6 6 5', '6 7 5', '6 8 7 5', '6 4 5 6', '7 5 6', '9 8 7 5', and '6 6 5 5'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



Lettura
moderna,



36
Canone
a due.



Handwritten musical score on page 45, featuring five systems of staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and common time, and the lower staff in treble clef, one sharp key signature, and common time. The third system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and common time, and the lower staff in treble clef, one sharp key signature, and common time. The fourth system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and common time, and the lower staff in treble clef, one sharp key signature, and common time. The fifth system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and common time, and the lower staff in treble clef, one sharp key signature, and common time. The score concludes with a double bar line and the initials "DI-" in the bottom right corner.

DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE
DEL VIOLINO.

SCALA



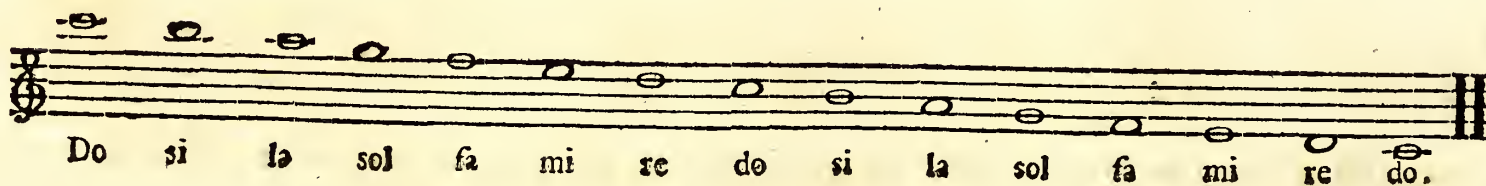
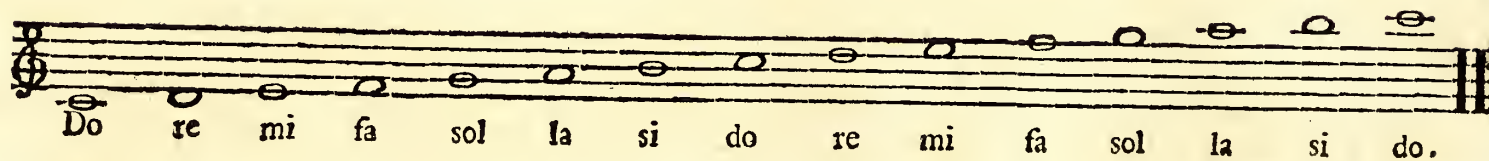
34
Canone
a due.

This musical score is for a two-part canon, 'Canone a due', consisting of four systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments, represented by an 'X' symbol, are placed above specific notes in the bass staff of each system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

D I V E R T I M E N T O S E C O N D O

S O P R A L A M E D E S I M A C H I A V E

D E L V I O L I N O .

Lettura
moderna.

38
Canone

adue,

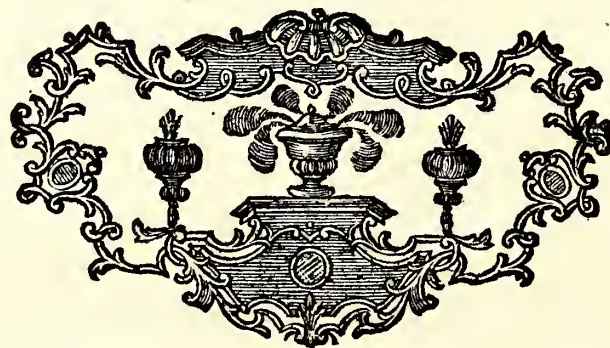
The musical score is written for a single melodic line, likely for a lute or guitar, as indicated by the 'adue,' (adieu) text. It consists of four systems, each with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above or below notes. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL BASSO.

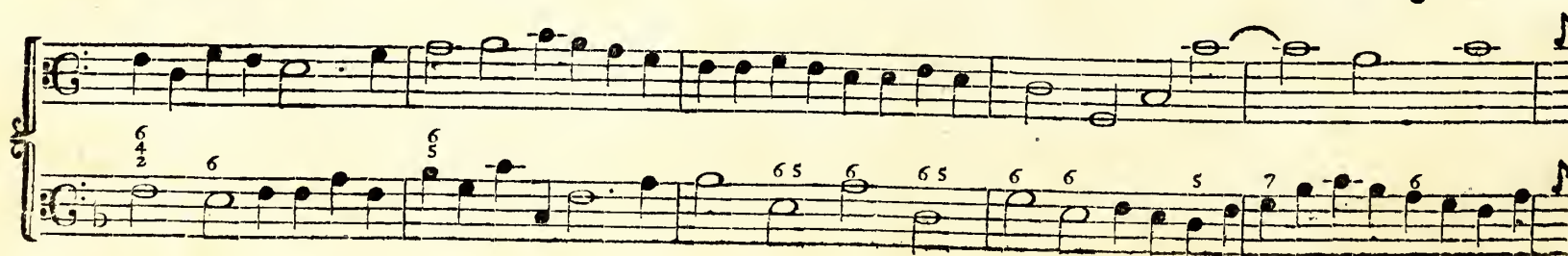
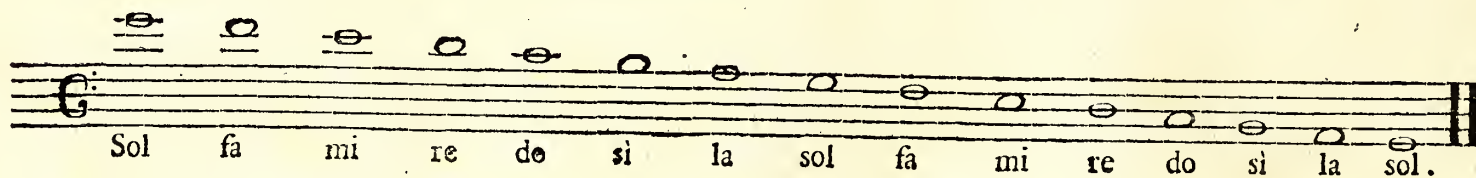
SCALA



39

Canone
à due.

DIVERTIMENTO SECONDO
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE
DEL BASSO.



Handwritten musical score on page 53, featuring five systems of staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks. The score is written in a style typical of 19th-century manuscript notation.

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

The second system also consists of two staves, continuing the musical notation from the first system.

The third system consists of two staves, continuing the musical notation from the second system.

The fourth system consists of two staves, continuing the musical notation from the third system.

The fifth system consists of two staves, continuing the musical notation from the fourth system. The notation includes various note values, rests, and accidentals, and ends with a double bar line and repeat signs.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL TENORE.

SCALA

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa.

Fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do.

41
Canone

a due.

Handwritten musical score for guitar, page 55. The score is written on five systems, each consisting of a treble clef staff and a guitar staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with guitar-specific techniques indicated by numbers (6, 5, 3, 2, 1) and symbols like \times_3 , \sharp_3 , \sharp_6 , \sharp_5 , \flat_3 , and \flat_5 . The piece concludes with a double bar line and a final chord.

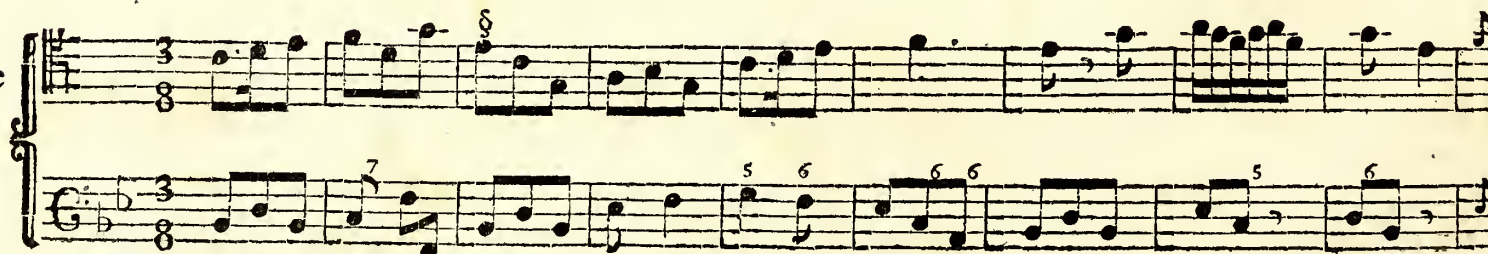
DIVERTIMENTO SECONDO
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE
DEL TENORE.

Lettura
moderna.



42
 Canone

a due.



This musical score is for Part II, measures 1 through 10. It is written for a piano with two staves per system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Some notes are marked with a 'b' for flat. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Measure 1: Treble staff has a half note G4 and a half note A4. Bass staff has a half note G3 and a half note A3. Fingering: 6 7 6 7 6 6.

Measure 2: Treble staff has a half note B4 and a half note C5. Bass staff has a half note B3 and a half note C4. Fingering: 6 5 6 7.

Measure 3: Treble staff has a half note D5 and a half note E5. Bass staff has a half note D4 and a half note E4. Fingering: 6.

Measure 4: Treble staff has a half note F5 and a half note G5. Bass staff has a half note F4 and a half note G4. Fingering: 6 5 7.

Measure 5: Treble staff has a half note A5 and a half note B5. Bass staff has a half note A4 and a half note B4. Fingering: 6.

Measure 6: Treble staff has a half note C6 and a half note D6. Bass staff has a half note C5 and a half note D5. Fingering: 6 5 7.

Measure 7: Treble staff has a half note E6 and a half note F6. Bass staff has a half note E5 and a half note F5. Fingering: 6 5 7.

Measure 8: Treble staff has a half note G6 and a half note A6. Bass staff has a half note G5 and a half note A5. Fingering: 6 5 7.

Measure 9: Treble staff has a half note B6 and a half note C7. Bass staff has a half note B5 and a half note C6. Fingering: 6 5 7.

Measure 10: Treble staff has a half note D7 and a half note E7. Bass staff has a half note D6 and a half note E6. Fingering: 6 5 7.

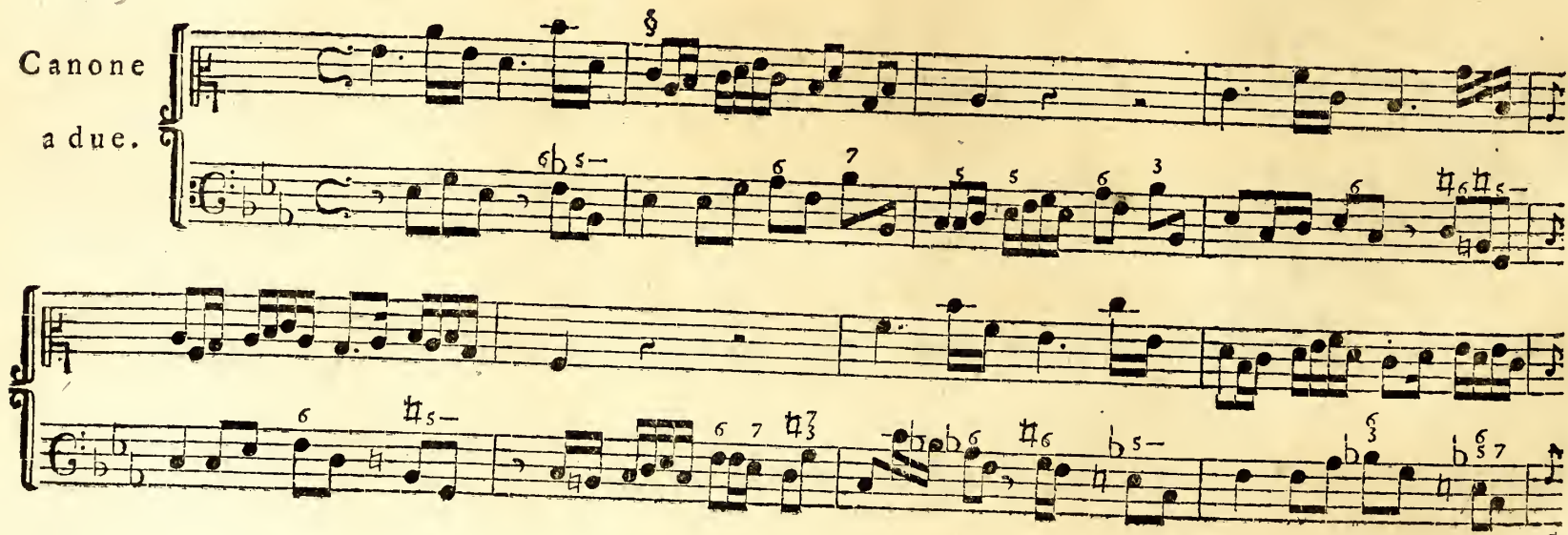
DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE
DEL MEZZO SOPRANO.

SCALA



Canone

a due.



Handwritten musical score for Part II, page 59. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Some notes have additional markings like 'b' for flat and '5' for fifth. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

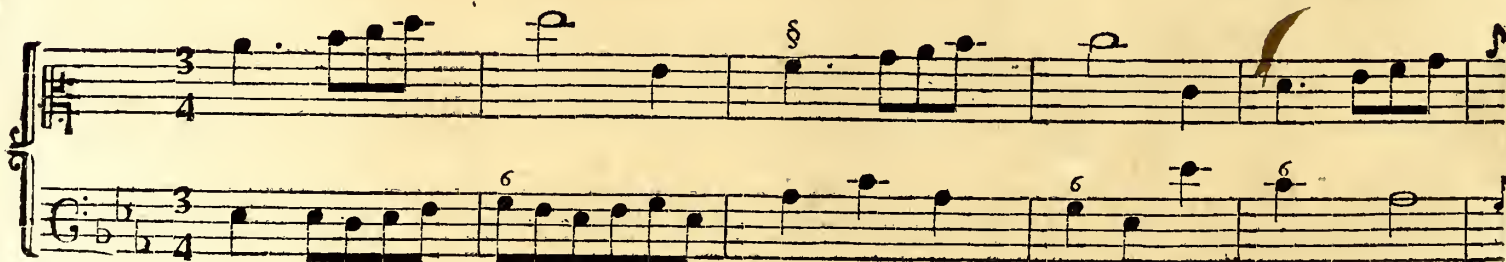
DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE

DEL MEZZO SOPRANO.

Lettura
moderna.44
Canone

a due.



[illegible]

ALTRO ESERCIZIO SOPRA LE SETTE CHIAVI MODIFICATE DAGLI ACCIDENTI.

Se sufficiente non fosse l'esercizio, che questi Divertimenti ci hanno finora procurato sopra le sette Chiavi, eccone uno compito, e chiarissimo ne' seguenti solfeggi, che sebbene girino per tutt' i tuoni, pure non son composti che da pochissime battute di cantilena: il primo di sole quattro battute nel tempo *dupla*: il secondo di nove in quello di *trippla*, ristretto per brevità nel solo giro di sei tuoni, quanto è sufficiente allo Studioso per comprendere la necessaria lettura delle sette Chiavi.

L'artificio de' seguenti solfeggi consiste in questo, che il

Cantante ad ogni numero incominci a replicare le stesse sillabe *la, fa, mi, re, mi, la, sol, fa, re*, che dal primo numero disse fin' al secondo; queste servono al primo solfeggio. Nel secondo saranno *do, re, mi, re* ec. ma per mezzo delle *mutazioni* gli daranno tanti diversi tuoni, quanti sono i numeri.

Ciò facilmente s' intenderà, se dopo aver riflettuto, che dal principio della cantilena fin' al numero 2. si canta in tuono naturale, si darà un'occhiata alle scale poste nel principio d' ogni Divertimento, oppure alle Tavole III. e IV.

Canone a 4.

Le Chiavi già leggesti sen-za veder gli effetti; ma in questi solfeggietti il tutto puoi scuoprir.

SOLFEGGIO PRIMO SOPRA IL GIRO DEI DODICI TUONI DI TERZA MINORE.

Canone
a due.

Handwritten musical score on page 63, featuring four systems of music. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (flats and naturals), and dynamic markings (e.g., ff , f , p , pp). The measures are numbered (4) through (11) and (12). The score includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is written in ink on aged paper.

System 1: Measures (4) through (6). Measure (4) starts with a treble clef and a flat. Measure (5) has a treble clef and a flat. Measure (6) has a treble clef and a flat. The bass staff has a G-clef and a sharp. Measure (4) has a flat. Measure (5) has a flat. Measure (6) has a flat. The system ends with a double bar line.

System 2: Measures (7) through (8). Measure (7) has a treble clef and a flat. Measure (8) has a treble clef and a flat. The bass staff has a G-clef and a sharp. Measure (7) has a flat. Measure (8) has a flat. The system ends with a double bar line.

System 3: Measures (9) through (11). Measure (9) has a treble clef and a flat. Measure (10) has a treble clef and a flat. Measure (11) has a treble clef and a flat. The bass staff has a G-clef and a sharp. Measure (9) has a flat. Measure (10) has a flat. Measure (11) has a flat. The system ends with a double bar line.

System 4: Measures (12). Measure (12) has a treble clef and a flat. The bass staff has a G-clef and a sharp. Measure (12) has a flat. The system ends with a double bar line.

46

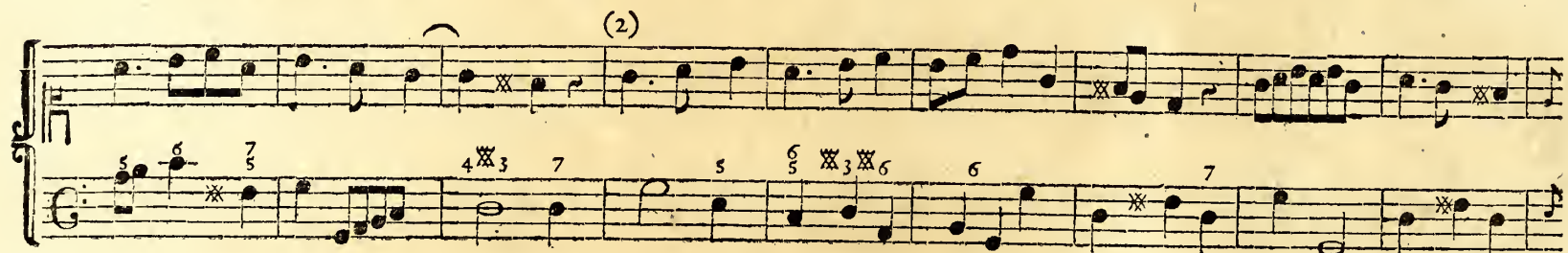
(I)

Canone

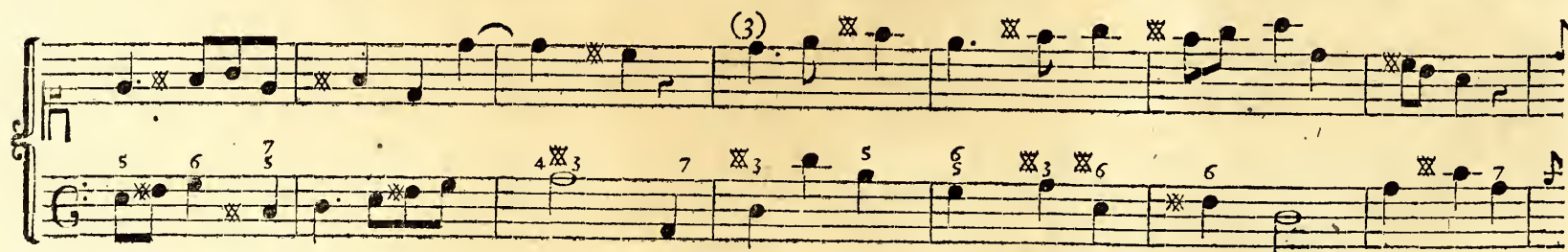
a due.



(2)



(3)



(4)



Handwritten musical score for Part II, featuring five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings and articulation marks.

System 1: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is in G major, indicated by a G-clef and a key signature of one sharp. Fingerings (7, 3, 5, 6, 7, 5, 3, 4, 3) and articulation marks (asterisks) are present.

System 2: The first staff is marked with a (5) above the first measure. The second staff continues the piece with fingerings (3, 5, 6, 3, 6, 6, 7, 3, 5, 6, 7) and articulation marks.

System 3: The first staff is marked with a (6) above the first measure. The second staff continues the piece with fingerings (3, 4, 3, 7, 3, 5, 6, 3, 6, 6, 7, 3) and articulation marks.

System 4: The first staff continues the piece. The second staff includes fingerings (5, 6, 7, 4, 3, 7, 3, 5) and articulation marks, ending with a double bar line.

Canone

a due.

A musical score for a canon exercise, titled "SOLFEGGIO CON NOTE DI MOLTO VALORE PER DAR CAMPO DI FERMARE, E SPANDERE LA VOCE." (Solfeggio with notes of much value to give room to stop, and spread the voice). The score is for two voices, labeled "Canone a due." It consists of four systems of staves. Each system has a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand, often with triplets and sixteenth notes. The vocal line is a simple melody with long, sustained notes, often with a fermata. The score is written in a clear, hand-drawn style.

Handwritten musical score for Part II, page 67. The score consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a transcription of a handwritten manuscript. It features various musical notations including notes, rests, and fingerings. The first staff contains a single note. The second staff contains a series of notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a key signature change to one sharp (F#). The third staff contains a series of notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a key signature change to one sharp (F#). The fourth staff contains a series of notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a key signature change to one sharp (F#). The fifth staff contains a series of notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a key signature change to one sharp (F#). The sixth staff contains a series of notes with fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and a key signature change to one sharp (F#).

D E L F A L S E T T O.

Dieci corde si dicono naturali a qualunque voce, perchè ordinariamente tutti i Cantanti giungono ad intuonarle con voce che suol dirsi *di petto*, e *sfogata*. Molti giungono ancora ad altre più elevate, ma per lo più dopo la decima incomincia ognuno quelle che si dicono *Soprannaturali*, ossia di *Falsetto*: corde che quanto dilettono, se vengono ben formate, altrettanto dispiacciono, se malamente s'intuonano. Tutto per altro il bello del Falsetto è riposto in quella gradazione, che, la natura avendola osservata in ogni sua opera, rendesi dilettevole quando imitata venga dall'arte. La voce naturale, ossia di petto è in tutti piena, e forte: quella del Falsetto è esile, e dissimile molto dalla prima; se dunque senz'arte si faccia dall'un' all'altra un impensato passaggio, ecco tolta la necessaria continuata gra-

dazione; ed ecco in sequela un cantare contro natura, e disgustoso perciò all'orecchio, che è parte della natura stessa.

Il Solfeggio che siegue à fatto vedere per esperienza quant'egli giovi alla formazione del dilettevole Falsetto.

Il Maestro quando vedrà franco il suo Discepolo nella di lui lettura, e vocalizzo, gliel vada alzando gradatamente di un mezzo tuono per volta, e vedrà, purchè non forzi con voce sfogata il Cantante, qual facilità questi anderà acquistando nelle volatine, ed in tutt'altro, che dal buon Falsetto dipende.

Innoltre, acciochè il Suonatore non provi la pena d'innalzare di un mezzo tuono la cantilena, s'è pensato a dargliene sott'occhio ogni necessario trasporto.



Canone a tre.



SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL FALSETTO, E VOLATINE.

Canone

a due,


The musical score is written for two voices, Soprano and Alto, in G major and 4/4 time. It consists of six systems, each with a Soprano staff and an Alto staff. The Soprano staves are marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto staves are marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a canon exercise, with the Soprano part leading and the Alto part following. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pmo 2.º

The musical score consists of eight staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The score is divided into two parts: the first part (Pmo) and the second part (2.º). The first part is marked with a '3.º' and a '4.º' above the first two staves. The second part is marked with a '5.º' and a '6.º' above the third and fourth staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

E più oltre se si vuole.

D E L T R I L L O.

Abbiamo già osservato nella prima Parte pag. 6. n. 9. altro non essere il *Trillo* che un veloce solfeggio, o dibattimento di due *Note* fra se contigue. In qualunque *Nota*, che abbia qualche sufficiente valore di *tempo*, sta in arbitrio, e piacere del Cantante formare il *Trillo*, ma specialmente in quelle che formano cadenza finale, ovvero che sono marcate con il segno della *Corona*  chiamata la *Comune*. La maniera di farlo è questa. Fissata la voce su della *nota* che il Cantante vorrà trillare, passi immediatamente alla *nota* superiore, e non mai inferiore, quindi dibbatte velocemente queste due *note* fin che duri il valore, che seco

porta la *nota* fissata, ossia principale; ma in quelle finali, o marcate con *Corona* potrà seguitarlo fin che vuole: dipoi passi ad intonare la *nota* che segue, ed avrà formato il *Trillo*.

Su di questo nasce questione fra li Cantanti, se debba incominciare il veloce solfeggio dalla nota superiore che vi si aggiunge, o dalla principale già fissata colla voce. Qui non si vuol decidere cos' alcuna su d' una materia, che dipende totalmente dal buon gusto, e grazia del Cantante: basta solo addurne gli esempj, acciò s' intenda ciocchè controvertesi.

E S E M P I O.

In cui incomincia il Trillo dalla nota superiore.



E S E M P I O.

Che dà principio al Trillo nella nota fissata.



Non terminano nella passata contesa le quistioni sul *Trillo*. Vogliono i più, che le due *note* generatrici dello stesso debbano fra loro differire d' un *tuono* intero, ossia che la *nota* superiore sia distante in' intera voce dalla principale. Ma neppur ciò viene da tutti ammesso, e certamente non senza qualche ragione, mentre dicono alcuni: e se la *nota* che dicesi superiore, nel prendere un intero *tuono* formasse una relazione di *tritono* con quella che v' attualmente modulando il suo compagno cantante, ovvero che rende qualche strumento che l' accompagna, si dovrebbero forse

tormentare gli orecchi di chi ascolta solo per la servile pedanteria di non offendere il riferito precetto? Non sarà forse meglio in tal caso, che si adatti la voce di chi ci vuol dilettere alle corde che ricerca il *tuono* della cantilena?

Lo scioglimento di quest' altro problema si rimette al prudente arbitrio di chi deve consultare l' esperienza propria nel piacere ad altri. A quest' effetto per soddisfar tutti si pone qui d' appresso un solfeggio in cui si potrà esercitare chiunque la pensa a suo modo.



SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL TRILLO, E DARGLI
PRINCIPIO IN VARIE MANIERE.

Canone

a due.

The musical score is written for two staves, labeled 'Canone' and 'a due.'. The time signature is 3/4. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of four systems of two staves each. The first staff of each system contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff of each system contains a bass line with similar rhythmic patterns, often featuring sixteenth-note runs. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for Part II, featuring five systems of staves. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings and ornaments. The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings and ornaments. The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings and ornaments.

S O L F E G G I O

FORMATO DI APPOGGIATURE, E DI SINCOPI.



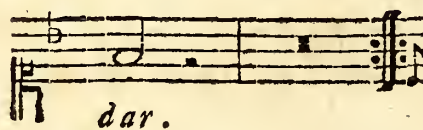
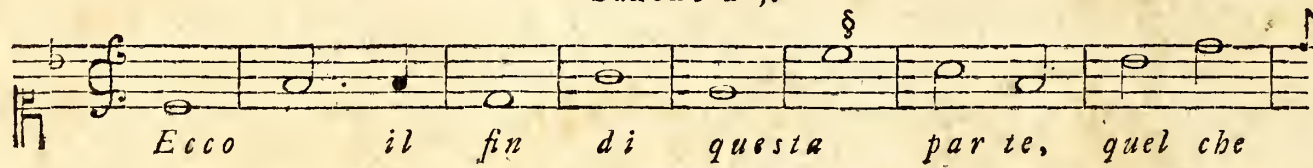
Nella prima parte pag. 6. n. 9. fu dato il segno delle
Appoggiature; si ricorra dunque ad essa,
e si vedrà quanto dicesi per far uso
delle medesime.

Canone
a due.

The musical score is written for two voices, Soprano and Alto, in G major and 3/8 time. The Soprano part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part is on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two systems. The first system has 12 measures, and the second system has 12 measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments (trills) are marked with 'tr' and asterisks. Time signature changes from 3/8 to 4/2 and back to 3/8 are indicated. The piece is a canon, meaning the second voice enters with the same melody as the first voice, offset by a certain interval.

Handwritten musical score on five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Canone a 5.



INDICE DELLA II. PARTE.

SERIE DELLE SCALE.

Scala semplice colla corrispondenza dell' ottava	pag. 4.
Pratica delle Mutazioni	pag. 5.
Scala di Minime composta dalle notate Mutazioni	pag. 7.
Scala di Semiminime in varie maniere	pag. 9.
Scala di Crome in varie maniere	pag. 9.
Scala di Semicrome in varie maniere	pag. 11.
Scala Sincopata in varj tempi, e figure	pag. 13.
Scale interrotte con variazione di moto, e figure	pag. 16.
Scala che in ristretto riassume tutte le passate	pag. 19.

SERIE DE' SALTI.

Salti di terza	pag. 21.
di quarta	pag. 22.
di quinta	pag. 24.
di sesta	pag. 26.
di settima	pag. 28.

di ottava	pag. 30.
---------------------	----------

DIVERTIMENTI.

Per la pratica delle sette Chiavi	pag. 32.
Sopra la Chiave del Soprano	pag. 34.
Del Contralto	pag. 38.
Del Baritono	pag. 42.
Del Violino	pag. 46.
Del Basso	pag. 50.
Del Tenore	pag. 54.
Del Mezzo Soprano	pag. 58.

SOLFEGGI.

Solf. sopra il giro de' <i>dodici Tuoni</i> sì di terza mag. che di terza min.	pag. 62.
Solfeggio formato con <i>Note di molto valore</i> , per dar campo di formare, e spandere la voce	pag. 66.
Del <i>Falsetto</i> , e suo solfeggio per farne l' acquisto	pag. 68.
Del <i>Trillo</i> , e suo solfeggio per farne l' acquisto	pag. 72.
Solfeggio formato di <i>Appoggiature</i> , e <i>Sincopi</i>	pag. 76.

PARTE SECONDA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

FALLI: CORREZIONI:

FALLI:

CORREZIONI:

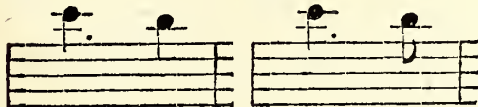
Pag: 7. rigo 1°. e 2°.



Pag: 37. rigo. 7. batt. 5. e 6.



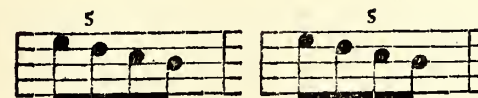
Pag: 11. rigo 5. batt. 5.



Pag: 37. rigo 8. batt. 5. e 6.



Pag: 11. rigo 6. batt. 8.



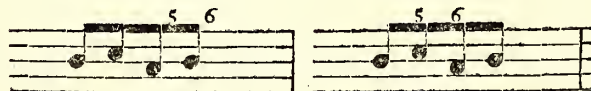
Pag: 39. rigo 8. batt. 10.



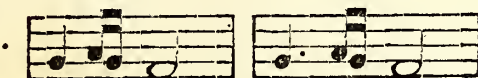
Pag: 14. rigo 2. batt. 3.



Pag: 41. rigo 2. batt. 2.



Pag: 16. rigo 3. batt. 7.



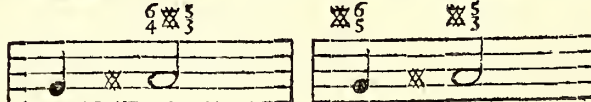
Pag: 44. rigo 3. batt. 4.



Pag: 26. rigo 6. batt. 6.



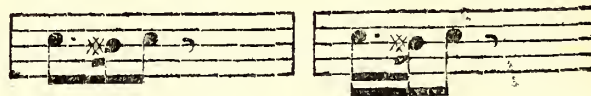
Pag: 65. rigo 8. batt. 6.



Pag: 33. rigo 4. batt. 1.



Pag: 77. rigo 5. batt. 3.



Nell' Indice . di sesta -- -- 25. | -- -- 26. |
Serie de' Salti:

di settima -- -- 27. | -- -- 28. |

$\frac{266}{266} \mid \frac{10121}{5188}$
 $\frac{266}{266} \mid \frac{10121}{5188}$

$\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$
 $\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$

$\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$
 $\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$

$\frac{6100}{6} \mid \frac{101600}{116} \mid \frac{3128}{3128}$

$\frac{505}{6212}$
 $\frac{505}{6212}$

$\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$
 $\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$

$\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$

$\frac{1000}{1000} \mid \frac{1000}{1000}$

$\frac{5}{79}$

ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,
ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

P A R T E III.

Canone a 5.

Ecce tertio venio ad vos Ecce ve -

- nio ve nio ad vos ad vos.

IN ROMA MDCCLXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

P A R T E T E R Z A .

Solfeggi a due, e tre voci sopra le Scale, e Salti.

Canone a tre.



SOLFEGGIO SOPRA LA SCALA.

3

Canone

a due,

Questo moto

sempli- cet to come dolce giunge al cuore giunge al cuore. Co-

me è grato il sol- feggetto, che a gui- darlo si dà- o nore.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LA SCALA.

Canone

a tre.

La Scala nell' ascendere farete, ed in contrario voi discen de-

rete discende rete, in tempo moderato mode rato; main- ~~to~~

tuonate main tuo na te; co sì v à bene: or vocalizza - - - - - te. A -
nate

la sol fa

mi re do fa sol do fa.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI TERZA.

Canone

a due.

The musical score is written for two parts, labeled 'Canone' and 'a due.'. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is a canon, meaning the second part enters after the first. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The figured bass line contains numbers (1-7) and symbols (♯, ♭, *, ✕) indicating the intervals and accidentals for the bass. The first system shows the beginning of the canon. The second system contains the lyrics: 'Ma che forse il piacere d'imbrogliarmi vi prende te? Lo senti te, lo vede te si dis-'. The third system contains the lyrics: 'tuona in verità. Già inteso mi avete. Sul dunque da bravo li salti di terza prova moci a'. The fourth system contains the lyrics: 'far.' and ends with a double bar line. The score is written in a historical style, with some handwritten markings and a small '§' symbol above the third system.

Ma che forse il piacere d'imbrogliarmi vi prende te? Lo senti te, lo vede te si dis-

tuona in verità. Già inteso mi avete. Sul dunque da bravo li salti di terza prova moci a

far.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALT DI TERZA.

Canone

a tre.

54

Canone
a tre.

§

§

§

§

Ab! che fa-te? Fuor di

tuono mi por ta te. Ah! distuo - no! Deb torniamo a cominciar.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALT I DI QUARTA.

Canone

a due.

Se qual cunò vuol se-

guirmi presso a me se ne verrà: E per meglio favo - rirmi quivi ponga un bel Be-

fa. *State attento, e dite meco quello stesso, che di - rò.* Sol fa

mi la fa mi re sol mi re do.

Bravo Com - pagnò,

Handwritten musical score for "Và a meraviglia" by Giovanni Battista Pergolesi. The score is in G major, 3/4 time, and consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Và a meraviglia; Altro non vò altro non vò. Sol fa mi sol mi re do." The score is written on five systems of two staves each. The first system includes the lyrics. The second system has a "6" above the first measure of the basso line. The third system has a "6" above the first measure of the basso line. The fourth system has a "6" above the first measure of the basso line. The fifth system has a "6" above the first measure of the basso line. The score is signed "G. Pergolesi" at the bottom right.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

Canone

a tre.

Chi viene appresso, vada più in al to,

faccia lo stesso di quarta un salto cioè è co-sì.

Co-sì mi piace, co-sì và be ne, son tut-ti Sal-ti co me con vie ne.

The musical score is written for a canon exercise on fourths. It consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics are in Italian. The piano part features complex fingerings and includes some chromatic passages. The vocal part is a simple melody that moves in fourths, as indicated by the title and the lyrics.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUARTA.

11

Canone
a tre.

Di quarta udirete, che vado saltando; lo stesso fa-

rete vocalizzando, lo stesso farete vocaliz zan - - - do; come ancora solfeg - giando

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUARTA!

Canone

a tre.

A musical score for a canon exercise, titled "ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUARTA!". The score is written for three voices, indicated by the "a tre." marking. It consists of five systems of staves. Each system has a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Fingerings (5, 6) and breath marks (b) are indicated throughout the piece. The first system includes a "Canone" marking and a "a tre." marking. The score is written in a historical style, with some handwritten annotations and a small "SS" in the top left corner.

Or scher-

zando me n'andrò, all'ottava risponderò. Quel Bemolle deb!intuonate. State attento a ciò che

fate. Tanto acuto io non ascendo, bel ripiego, che ora io prendo. Perseguirvi in questo passo. Vi risponde qui nel Basso;

ma più giù non posso andar, or vi vengo a ri - trovar. Sol re mi fa mi la sol fa mi re.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

Canone

a due.

The musical score is written for a canon exercise on fifth intervals, titled "SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA." It is marked "Canone a due." and consists of four systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are written below the piano line.

Vo calizzia - mo vocaliz zia -

mo. Ma per Bacco quel Die-



sis mi con duce fuor di tuono. Ah, che troppo lungi sono; Deh si torni a co mi n-



ciar. Ah, che troppo lungi sono; deh si torni a co - - minciar. Ma perchè? per chè vo-



ca - liz - - zate? Non stà bene, non si - gnor. Ma perchè non intuo-



nate, lo sentite siete fuor? Ma perchè non solfeg giate, ma perchè?

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

60
Canone
a due.

The musical score is written for two voices in a canon. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a fast, intricate texture. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A section marked with a § symbol begins in the fourth system. The piece concludes with a final cadence.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUINTA.

Canone

a tre.

Ma questi salti m'anno sec ca to, son senza fiato per ve ri tà. M' anno sec-

79

cato son sen za fiato per ve -- ri tà.

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'cato son sen za fiato per ve -- ri tà.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTÌ DI SESTA.

Canone

a due,

[illegible]

Handwritten musical score on page 21, featuring four systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings.

System 1: The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 3/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7. There are also some markings like 'X' and '6' above notes.

System 2: The treble staff continues the melody. The bass staff has fingerings like 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

63

a tre.

Canone
a tre.

Handwritten musical score for a three-part canon (Canone a tre). The score is written on five systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a repeating eighth-note bass line with fingerings 5, 6, 5, 6. The vocal lines are more melodic, with various ornaments and fingerings indicated. The piece concludes with a final cadence.

Ob! che sal ti ma le det ti ma le det ti

in tuo nar li chi po tr à? In tuo nar li chi potrà? Non è

po co averli detti; non è po co averli detti; ma con gran di ffi - coltà; ma con

grandi ffi - coltà.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI SETTIMA.

Canone

a due.

This musical score is a canon exercise for two voices, titled "SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI SETTIMA." (Exercise on Seventh Intervals). It is marked "Canone a due." and consists of six systems of two staves each. The first staff of each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff contains a corresponding line with interval numbers (6, 5, 8, etc.) and symbols (X, #) indicating the specific intervals and accidentals. The exercise is written in a single key and common time, focusing on the skill of maintaining a constant interval of a seventh between the two parts.

The image displays a handwritten musical score for four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring numerous notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and other markings like '6', '9', '8', '5', '3', '7', and '5' are present. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Or via se gui te mi; ma a pas so len to, è sta te at ten to di

non sba gliar. Chi fa da Bas so mi da rà il tuo no; co sì lo

pas so sen za inciampar, ne zop pi tar. Fa sol.

66
SOLFEGGIO SOPRA LI SALTİ D' OTTAVA.Canone
a due.

This musical score is for a canon in two parts, titled 'SOLFEGGIO SOPRA LI SALTİ D' OTTAVA'. It is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The piano part is heavily figured with numbers 1-7 and includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals. The first system begins with a key signature change to G major and a time signature change to 3/8. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on five systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a cursive, handwritten style. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piano accompaniment features a prominent bass line with many sixteenth and thirty-second notes, and a treble line with chords and single notes. The vocal line is a simple melody with some grace notes. The score is a single page of music.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI D' OTTAVA.

Canone

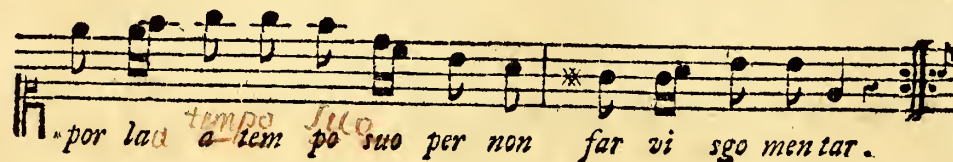
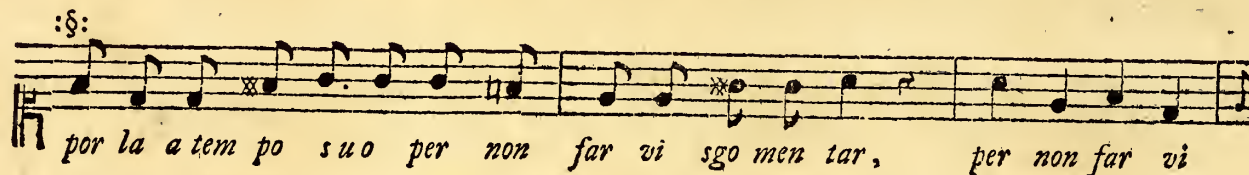
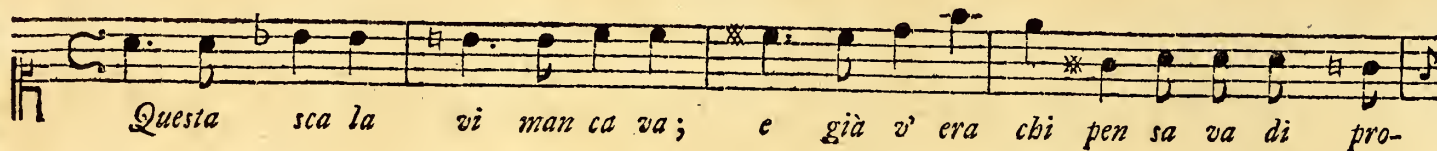
a tre.

[illegible]

This page contains five systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A repeat sign (:8:) is present in the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

System 1: Treble staff begins with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371, F371, G371, A371, B371, C372, D372, E372, F372, G372, A3

Canone a tre.



Colla lettura moderna.



69
S C A L A D I S E M I T U O N I.

Canone

a due.

Re re mi fa fa re re

mi fa fa sol sol la

la sol sol fa fa la la sol

fa fa mi la mi fa sol la sol la.

SOLFEDGGIO SOPRA LA SCALA DELLI SEMITUONI.

Canone

a due.

The musical score is written for two voices, labeled 'Canone' and 'a due.' It consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The first system shows the beginning of the canon, with the treble staff starting on a G4 and the bass staff on a G3. The subsequent systems continue the melodic line, with the treble staff often containing more complex rhythmic patterns and the bass staff providing a harmonic foundation. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

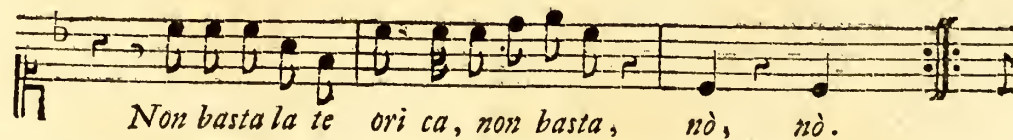
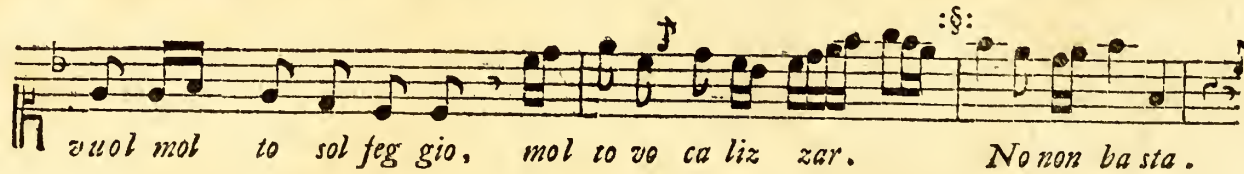
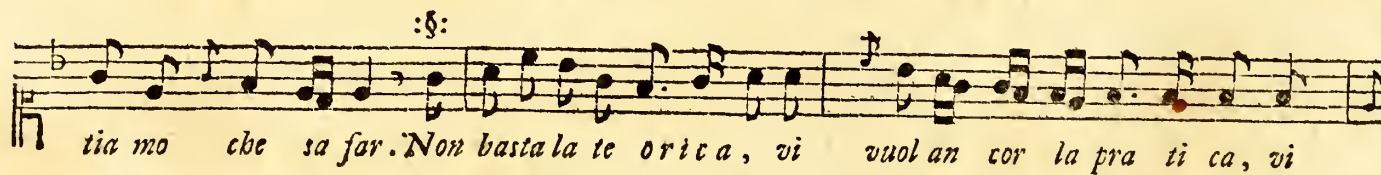
Già si sa che i Se mi-

tuo ni sem pre son di ffi - col - to si, per un Gio va ne sca bro si, ep -

pur deb bon si intu- nar. Men tre a chi tant' alio sa - le, egli è ver cioc chè si

di ce. Non bi so gnan più le Sca le per po ier ben sol feg giar.

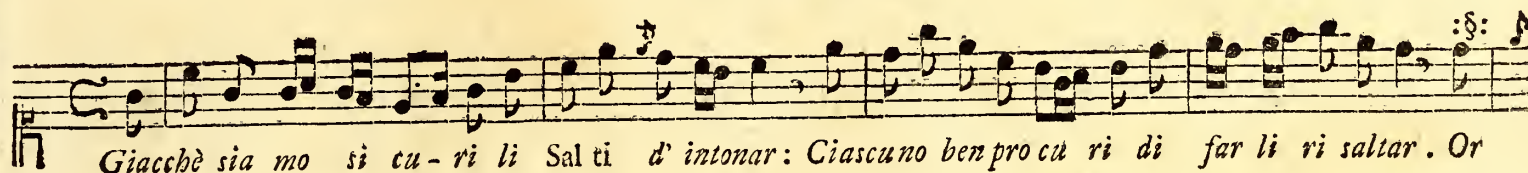
Canone a tre,



SOLFEGGI A DUE

Esenti da ogn' impegno di Scale, e Salti.

Canone a tre.



Canone

a due.

:5:
 Ec co ci fi nal men te di que sti sal - ti al ter mi ne. Or spos sia mo al -
 le - gra men te con di let - to sol - feg giar.
 Ec co ci fi nal men te di que sti sal - ti al ter mi ne.
 Or pos sia mo al le - gra men te con di let - to sol feg giar.

Or fi ni ti i sal ti so no

cir - co lia mo un po co il to no. Or pos sia mo alle - gra men te

con di let to sol - feg giar. Or pos sia mo im man - ti nen te al pri mie ro

ri tor nar.

S O L F E G G I O S E C O N D O.

Canone

a due.

72

Canone
a due.

3/8

Handwritten musical score for guitar, page 41. The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features various guitar techniques indicated by 'x' marks on the strings and numbers 1-6 for fretting. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SOLFEGGIO TERZO.

Canone

a due,

Si son più
bel li ques ti di quell' già li sen ti te vi di - ver - ti - te.
Questo fa be ne sen ti te già; ma sa rà me glio con dur lo
qua. E que sto anco ra

di verti rà. Ed ancor ques to vi piace rà.

Ma questo ndi te più modu la to sem bra più gra to dà più pia-

cer. Basta per raa-

tro non vo glio chiu dia mo il fo glio ba sta co sì ba sta ba sta co sì, co sì.

28

a due.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The music is in common time (C). The score includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat) in the middle. The melody is written in a simple, folk-like style with many beamed eighth and sixteenth notes. The accompaniment consists of a steady bass line with some chords and moving lines. The score is written in ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the guitar. The music is in G major and 2/4 time. The guitar part includes fret numbers and a capo on the first fret.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the bass staff. The time signature is 3/4, indicated by a '3' over the first measure of the bass staff. The melody is written on the top staff, and the accompaniment is written on the bottom staff. The music is in common time, with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for guitar, page 45. The score is written on five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is in G major and 3/4 time. The notation includes various guitar-specific markings such as triplets (e.g., 5 6 3), slurs, and natural harmonics (marked with 'x'). Fingering numbers (1-5) are written above many notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs, followed by the instruction "Da capo, se si vuole."

SOLFEGGIO QUINTO.

Canone

a due.

This musical score is for a canon in two parts, titled 'SOLFEGGIO QUINTO'. It is written for two voices or instruments, with the first part starting on a treble clef and the second on a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with an 'X' inside a circle, possibly indicating specific performance techniques or corrections. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SOLEGGIO SESTO.

76
Canone
a due.

This musical score is for a canon in two parts, titled 'SOLEGGIO SESTO'. It is written for two voices, with the first part on a soprano staff and the second on an alto staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with a double asterisk (✱). Slurs are used to group notes. The score is written in a clear, legible hand, typical of 18th or 19th-century musical notation.

Handwritten musical score for Part III, featuring four systems of staves. The notation includes notes, rests, and various musical markings such as asterisks (*), numbers (1-6), and symbols like 'h' and '3'. The score is written on a single page, numbered 49 in the top right corner.

The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and various musical markings such as asterisks (*), numbers (1-6), and symbols like 'h' and '3'.

The second system also consists of two staves, continuing the musical notation from the first system. It includes notes, rests, and various musical markings such as asterisks (*), numbers (1-6), and symbols like 'h' and '3'.

The third system consists of two staves, continuing the musical notation from the second system. It includes notes, rests, and various musical markings such as asterisks (*), numbers (1-6), and symbols like 'h' and '3'.

The fourth system consists of two staves, continuing the musical notation from the third system. It includes notes, rests, and various musical markings such as asterisks (*), numbers (1-6), and symbols like 'h' and '3'.

S O L E G G I O S E T T I M O.

Canone

a due.

Canone
a due.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Canone a due." by Giovanni Battista Viotti. The notation is for two voices, Soprano and Alto, in G major and 12/8 time. The score is written in four systems, each with two staves. The first system includes the title and the time signature. The music is a canon, with the second voice entering after the first. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Handwritten musical score for guitar, page 51. The score is written on five systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-7) and breath marks (horizontal lines above notes). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

SOLFEGGIO OTTAVO.

Canone

a due.

The musical score is written for two voices in canon, with a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment line. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and breath marks (h). The first system includes a repeat sign with a double bar line and a repeat sign. The second system features a large slur over the piano accompaniment line. The third system includes a large slur over the vocal line. The fourth system includes a large slur over the piano accompaniment line.

Handwritten musical score for "The Bird Song" by George F. Root. The score is written on four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The music features various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some special markings, such as asterisks and cross symbols, which might indicate specific techniques or ornaments. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

SOLFEGGIO NONO.

Canone

a due.

Musical score for "SOLFEGGIO NONO" by Canone a due. The score is written for two voices (treble and bass clefs) in 6/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The piece is a canon, indicated by the title and the "a due" marking. The notation includes numerous fingerings (numbers 1-5) and breath marks (dots above notes). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system includes a repeat sign and a fermata. The second system includes a repeat sign and a fermata. The third system includes a repeat sign and a fermata. The fourth system includes a repeat sign and a fermata.

Handwritten musical score on five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments (flourishes) are present above several notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SOLFEGGIO DECIMO, ED ULTIMO.

Canone

a due.

Già le Scale fat te abbiamo; già li Sal ti pos se dia mo, già li Salti pos se dia mo, ed in tuonia-

mo an cor, ed in tuonia mo ancor. Toc ca a voi Signor Maestro d'in se gnar ci le graziette, che le chiamano Smor-

fiette, tan to grate in og gi di, che fan tutti in na mo rar. Tocca a voi Signor Maestro or, a

noi in si nuare la maniera di cantare, e la vo ce agili tar agi li tar e la vo ce agili-

tar . Già li sal ti pos se dia mo, ed intub niamo an c or . Tocc' a vo i, tocc' a vo i

or' a noi in si nu a re, la ma nie ra di can tare, e la vo ce agi litar a gi li tar .

Tocc' a vo i Signor Maestro or la vo ce agi litar

tocc' a vo i la vo ce a gi litar a - gili - tar a gi li tar .

INDICE DELLA III. PARTE.

Solfeggj a due, e tre voci sopra le	
Scale, e Salti	pag. 2.
Solfeggio sopra la Scala	pag. 3.
Altro Solfeggio sopra la Scala	pag. 4.
Solfeggio sopra li Salti di Terza	pag. 6.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Terza	pag. 7.
Solfeggio sopra li Salti di Quarta	pag. 8.
Solfeggio sopra li Salti di Quarta	pag. 10.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Quarta	pag. 11.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Quarta	pag. 12.
Solfeggio sopra li Salti di Quinta	pag. 14.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Quinta	pag. 16.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Quinta	pag. 18.
Solfeggio sopra li Salti di Sesta	pag. 20.
Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Sesta	pag. 22.
Solfeggio sopra li Salti di Setti-	
ma	pag. 24.

Altro Solfeggio sopra li Salti di	
Settima	pag. 26.
Solfeggio sopra li Salti d' Ottava	pag. 28.
Altro Solfeggio sopra li Salti d'	
Ottava	pag. 30.
Canone a tre	pag. 32.
Scala di Semituoni	pag. 33.
Solfeggio sopra la Scala delli Se-	
mituoni	pag. 34.
Canone a tre	pag. 36.
Solfeggi a due, esenti da ogni im-	
pegno di Scale, e Salti	pag. 37.
Solfeggio primo	pag. 38.
Solfeggio secondo	pag. 40.
Solfeggio terzo	pag. 42.
Solfeggio quarto	pag. 44.
Solfeggio quinto	pag. 46.
Solfeggio sesto	pag. 48.
Solfeggio settimo	pag. 50.
Solfeggio ottavo	pag. 52.
Solfeggio nono	pag. 54.
Solfeggio decimo, ed ultimo	pag. 56.

FALLI: CORREZIONI.

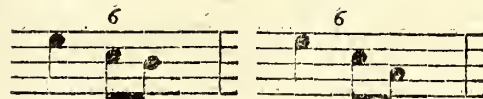
Pag. 2. rigo 3. batt. 3.



Pag. 4. rigo 7. batt. 5.



Pag. 5. rigo 6. batt. 3.



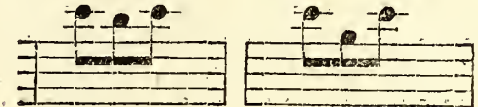
Pag. 6. rigo 8. batt. 8.



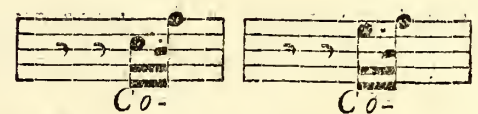
Pag. 6. rigo 4. batt. 6.



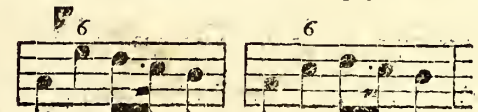
Pag. 10. rigo 5. batt. 1.



Pag. 10. rigo 7. batt. 1.



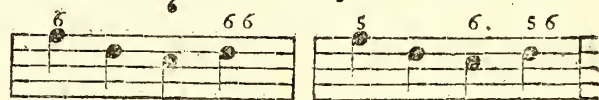
Pag. 11. rigo 6. batt. 5.



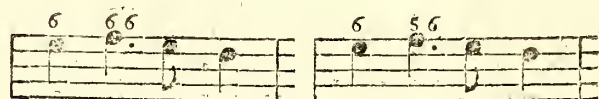
Pag. 13. rigo 5. batt. 1.



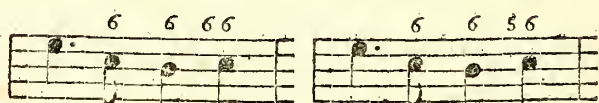
Pag. 14. rigo 6. batt. 4.



Pag. 14. rigo 6. batt. 5.



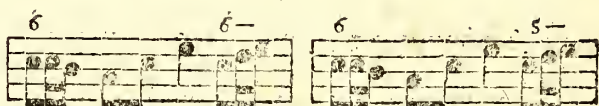
Pag. 14. rigo 6. batt. 6.



Pag. 14. rigo 8. batt. 1.



Pag. 14. rigo 8. batt. 3.



Pag. 14. rigo 8. batt. 4.

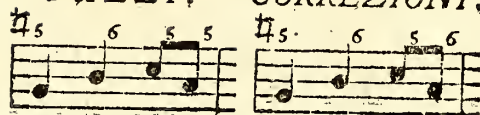


Pag. 14. rigo 8. batt. 7.



FALLI; CORREZIONI.

Pag. 16. rigo 8. batt. 2.



Pag. 32. rigo 4.

FALLI:

CORREZIONI.



Pag. 19. rigo 2. batt. 4.



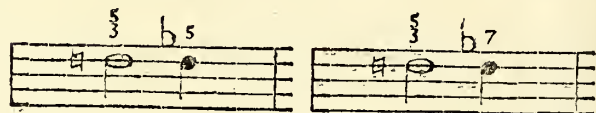
Pag. 33. rigo 6. batt. 8.



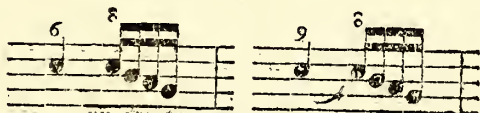
Pag. 20. rigo 4. batt. 9.



Pag. 34. rigo 4. batt. 1.



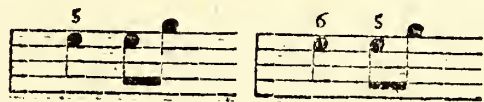
Pag. 24. rigo 4. batt. 4.



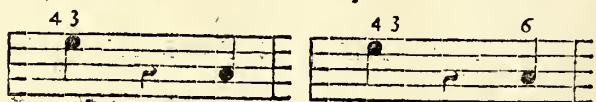
Pag. 36. rigo 2. batt. 3.



Pag. 25. rigo 6. batt. 7.



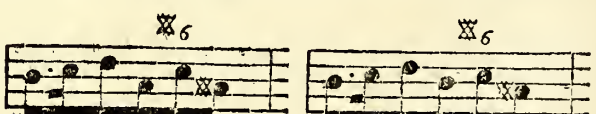
Pag. 38. rigo 2. batt. 2.



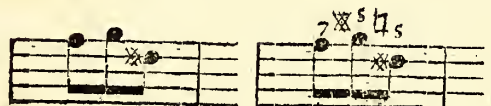
Pag. 28. rigo 7. batt. 4.



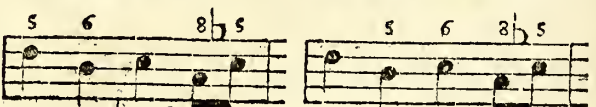
Pag. 38. rigo 6. batt. 9.



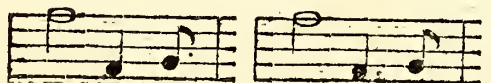
Pag. 28. rigo 6. batt. 9.



Pag. 41. rigo 6. batt. 6.



Pag. 30. rigo 3. batt. 8.

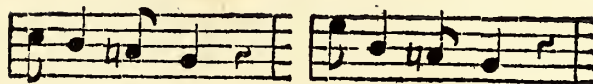


Pag. 43. rigo 5. batt. 6.

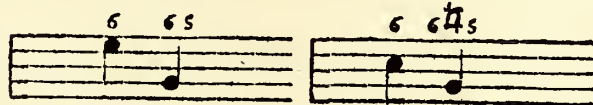


FALLI: CORREZIONI.

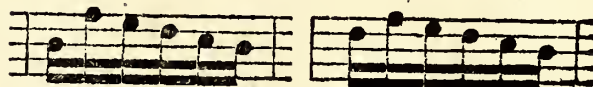
Pag. 47. rigo 5. batt. 3.



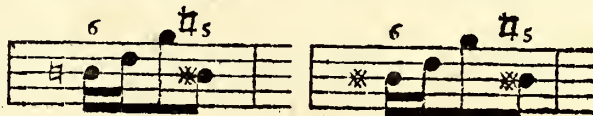
Pag. 47. rigo 6. batt. 3.



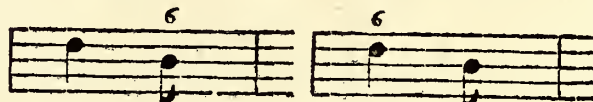
Pag. 48. rigo 7. batt. 2.



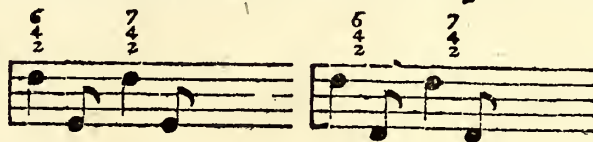
Pag. 49. rigo 4. batt. 7.



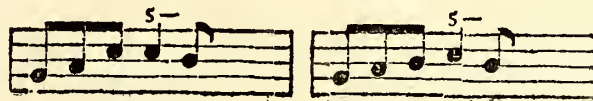
Pag. 49. rigo 4. batt. 11.



Pag. 50. rigo 4. batt. 4.

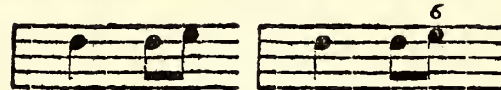


Pag. 55. rigo 8. batt. 3.



FALLI: CORREZIONI. 61

Pag. 56. rigo 2. batt. 1.



Pag. 56. rigo 2. batt. 4.

